Kunstblatt.

Neunundzwanzigster Jahrgang 1848.

Herausgegeben

unter Mitwirkung von

Dr. Ernst Förster

in München

und

Professor **Dr. Franz Kugler**

in Berlin.

Stuttgart und Tübingen.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

1848.

Digitized by Google

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Digitized by Google

Inhalt.

Nr. 1.

Ueber eine alte Bildhauerschule zu Tournay in den Niederlanden. Von Prof. G. F. Waagen.

Stahlstich: Berliner Kalender für 1848. F. K.

Nachrichten vom November: Plastik. Medaillenkunde. Alterthümer.

Nr. 2.

Beiträge zur Geschichte der Holzschneide- und Kupferstechkunst von Prof. Hasler in Ulm.

Neuer Kupferstich: S. S. Virgo Sistina, divini Raphaelis manibus. Frenzel.

Altdeutsche Kunst: Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelalters, II. Christusbilder. Herausgegeben von Friedrich Wagner. Mit 10 Kupfertafeln. Nürnberg 1847. Gr. 4. F. K.

Nachrichten vom November: Alterthümer. Kupferstich. Lithographie.

Nr. 3.

Ueber eine alte Bildhauerschule zu Tournay in den Niederlanden. (Schluß.)

Altdeutsche Kunst: 1) Die interessantesten Chörlein an Nürnbergs mittelalterlichen Gebäuten, von Dr. Fr. Mayer. — 2) Die sieben Stationen nebst der Kreuzigung und Grablegung Christi, von Adam Kraft, gez. von Karl Heller und lithogr. von Theodor Rothbart. R. v. Neteberg.

Architektur: Prof. Ludwig Lange: Werke der höhern Baukunst für ihre Ausführung. 5. Heft in gr. Fol. cf.

Nachrichten vom November: Bildwerke. Literatur. Neteology.

Nachrichten vom Dezember: Persönliches.

Nr. 4.

Italienische Kunstliteratur: 1) Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo, disegnati ed illustrati per cura di G. M(archi), d. c. d. G. — Architettura. Roma 1844—47. 4.

Geschichte der Kunst in Deutschland: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearb. und herausg. von Dr. K. Buttrich. Abth. I. Bd. II. Lief. 15 und 16. Leipzig 1847. Fol. F. K.

Nachrichten vom Dezember: Ausstellungen. Akademien und Vereine.

Nr. 5.

Einige neue Bemerkungen über den Tempel Salomo's. Von Dr. Heinrich Merz.

Nachrichten vom Dezember: Akademien und Vereine. Museen und Sammlungen. Denkmäler. Bauwerke.

Nr. 6.

Italienische Kunstliteratur: 1) Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo, disegnati ed illustrati per cura di G. M(archi), d. c. d. G. — Architettura. Roma 1844—47. 4. (Forts.)

Nachrichten vom Dezember: Bauwerke. Malerei. Plastik. Medaillenkunde. Alterthümer und Ausgrabungen.

Nr. 7.

Einige neue Bemerkungen über den Tempel Salomo's. Von Dr. Heinrich Merz. (Schluß).

Die Aquarellen Hildebrandts.

Nachrichten vom Dezember: Alterthümer und Ausgrabungen.

Nr. 8.

Italienische Kunstliteratur: 1) Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo, disegnati ed illustrati per cura di G. M(archi), d. c. d. G. — Architettura. Roma 1844—47. 4. — 2) Ricerche sull' architettura più propria dei tempj cristiani basate sulle prime istituzioni ecclesiastiche e dimostrate tanto con i più insigni vetusti edifizj sacri quanto con alcuni esempj di applicazione, del Cav. Luigi Canina. Roma 1846. Fol.

Nachrichten vom Dezember: Alterthümer und Ausgrabungen. Kupferstich. Literatur.

Nr. 9.

Der Hochzeitmorgen und die Rose, Oelgemälde von M. v. Schwind. cf.

Neue Radirungen und Kupferstiche: 1) Phantasien über deutsche Dichtungen in Radirungen 1. Hft. von C. Trost. Karlsruhe. — 2) Variationen über deutsche Gedichte, in Radirungen ausgeführt und mit Erläuterungen in Beispen begleitet von H. W. Seltau. Karlsruhe 1847. — 3) Joachimus von Sandrart nach dem von ihm im großen „Friedensmahl" zu Nürnberg angebrachten Selbstbildniß in Kupfer gestochen von Joh. Krader. 1847. cf.

Reisewerk: Ostreibilder aus dem Oriente. Gez. lc. und gez. von H. v. Mayr lc., mit erklärendem Texte von S. Fischer. Lief. IV bis VI. (Taf. 19 bis 36.) Stuttgart 1847. Fol. F. K.

Nachrichten vom Dezember: Nekrolog.

Nachrichten vom Januar: Persönliches.

Nr. 10.

Italienische Kunstliteratur: 2) Ricerche sull' architettura più propria dei tempj cristiani basate sulle prime istituzioni ecclesiastiche e dimostrate tanto con i più insigni vetusti edifizj sacri quanto con alcuni esempj di applicazione, del Cav. Luigi Canina. Roma 1846. Fol. (Schluß.) H Brunn.

Geschichte der Kunst in Deutschland: 1) Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelalters. — III. Skulpturen von Schonhofer und Vischer. Herausg. von Fr. Wagner. Mit 10 Kupfertafeln. Nürnberg 1847. Gr. 4. — 2) Fünfter Bericht des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben. Ulm 1847. F. K.

Literatur: Zeitgemäße Ansicht und Behandlungsart des Zeichenunterrichts für Gymnasien und allgemeine höhere Bildungsanstalten, von Karl Schmidt. Altenburg 1847. cf.

Nachrichten vom Januar: Persönliches. Ausstellungen. Akademien und Vereine. Museen und Sammlungen. Denkmäler.

Nr. 11.

Italienische Kunstgeschichte: 8) Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio, pubblicate nell' inaugurazione del suo monumento in Vicenza li 19 Agosto 1845, colla serie di ventisette scritture del medesimo architetto in parte inedite ed ora la prima volta unite dall' abate Antonio Magrini. Padua 1846. Mit Kupfern. (Forts.)

Neue Lithographien: Die königlich bayrischen Gemäldegalerieen, herausgegeben von Piloty und Löhle. (Neue Folge.) cf.

Nachrichten vom Januar: Bauwerke. Malerei.

Nr. 12.

Neues Kupferwerk: Reinete Fuchs, von W. v. Kaulbach, gestochen von Rud. Rahn und Ad. Schleich. J. G. Cotta'sche Buchhandlung. cf.

Ein altteutsches Kästchen, mit der Daestellung eines Minnegerichts. C. Becker.

Nachrichten vom Januar: Malerei. Plastik. Medaillenkunde. Kunstgeschichte. Alterthümer. Kupferstich.

Nr. 13.

Italienische Kunstgeschichte: 8) Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio, pubblicate nell' inaugurazione del suo monumento in Vicenza li 19 Agosto 1845, colla serie di ventisette scritture del medesimo architetto in parte inedite ed ora la prima volta unite dall' abate Antonio Magrini. Padua 1846. (Forts.)

Neue Kupferstiche: 1) Die Madonna des h. Gimignano (oder Sebastian) von A. Correggio, gest. von Lefebre. Dresden. — 2) Der Traum Josephs und eine Pieta nach J. Führich von A. Petrac. cf.

Digitized by Google

Nekrolog: Just Ulrik Jernhorff. Ein Charakterbild von L. Staerkloff Oldenburg. 8. F. K.
Nachrichten vom Januar: Alterthümer Lithographie. Bildwerke.

Nr. 14.

Das Ulmer Münster. Restauration. Orgel. em.
Ornamentik: Die Ornamentik des Mittelalters. Eine Sammlung auserwählter Vorgierungen und Proffle byzantinischer und deutscher Architektur, 4ta, und herausgeg. von Karl Heideleff ꝛc. III. Bd. oder XIII—XVIII. Heft. Mit 49 Stahltafeln und dem dazu gehörigen Text. Nürnberg 1847. Gr. 4. F. Kugler.
Kunstliteratur: Notizie bibliografiche dei lavori pubblicati in Germania trattanti delle Belle Arti in Italia raccolte e compilate da Alfredo Reumont. Florenz 1848. Gr. 8. Reument.
Nachrichten vom Januar: Bilderwerke. Literatur. Nekrolog.

Nr. 15.

Italienische Kunstgeschichte: 9) Scritti artistici di Luciano Scarabelli. Piacenza 1843. 8. (Forts.)
Biographie: Roland et ses ouvrages, par David (d'Angers). Paris 1847. 8. F Kugler.
Journalliteratur. ef.
Nachrichten vom Januar: Nekrolog.
Nachrichten vom Februar: Persönliches. Ausstellung.

Nr. 16.

Ueber den Kupferstecher Jeremias Falck. A. Hagen.
Nachrichten vom Februar: Versteigerung. Sammlungen.

Nr. 17.

Italienische Kunstgeschichte: 10) Storia della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano scritta da Carlo d'Arco. Con tavole. Mantua 1838. Mit 63 Kupfert. gr. Fol. Zweite Aufl. gr. 4. (Schluß.) Rl.
Illustration: Martin Luthers geistliche Lieder mit den zu seinen Lebzeiten gebräuchlichen Singweisen, herausgeg. von Phil. Wackernagel, mit Handzeichnungen von Gustav König. Stuttgart. Kl. 4. ef.
Nachrichten vom Februar: Akademien und Vereine.

Nr. 18.

Die betrogenen Erbschleicher von Gisbert Flüggen. ef.
Notizen über einige Künstler und Kunstwerke des 15ten Jahrhunderts. C. Becker.
Eine neue Auffassung der Proportionen des menschlichen Körpers. C. Schmidt.
Nachrichten vom Februar: Kunstvereine. Museen und Sammlungen. Bauwerke. Malerei. Plastik. Alterthümer.

Nr. 19.

Archäologie der Baukunst: A. Ch. Ad. Zestermann: De basilicis libri tres. Bruxelles 1847. 4. Mit 7 Tafeln.
Ueber ein Bildniß von Raffael in der Sammlung von James Donaldson of Edinburgh. Ernst Förster.
Nachrichten vom Februar: Bildwerke. Kupferstich. Literatur.

Nr. 20.

Die Abdankung des Königs Ludwig von Bayern und die deutsche Kunst. ef.
Archäologie der Baukunst: A. Ch. Ad. Zestermann: De basilicis libri tres. Bruxelles 1847. 4. (Schluß). H. Brunn.
Urkundliches zur italienischen Kunstgeschichte. 1. Vitale Maitani, Capomaestro der Bauhütte des Domes zu Orvieto, 1350. Reument.
Nachrichten vom März: Preisbewerbung.

Nr. 21.

Literatur: Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern, vom Anfang unserer Zeitrechnung bis zur Gegenwart. Von Gottfr. Kinkel. Mit 28 auf Stein gravirten Taf. I. Lief. Die altchristliche Kunst. Mit 8 Taf. Bonn 1845. Kupferstich: Karl der Große nach A. Dürer, gestochen von A. Reinel. F. Kugler.
Nachrichten vom März: Persönliches.

Nr. 22.

Kunstnachrichten aus Paris. ef.
Literatur: Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern, vom Anfang unserer Zeitrechnung bis zur Gegenwart. Von Gottfr. Kinkel. (Schluß.) z.
Kunstliteratur: Katalog der dem Dr. L. Puttrich in Leipzig gehörenden Kunstbibliothek und Kunstsammlung ꝛc. ꝛc., deren öffentliche Versteigerung am 15. Mai 1848 zu Leipzig ꝛc. stattfinden soll. Leipzig 1848. 8. F. K.
Urkundliches zur italienischen Kunstgeschichte. 2. Die Münze von Orvieto.
Nachrichten vom März: Ausstellung. Kunstvereine. Akademien und Vereine.

Nr. 23.

Kunst und Kunstausstellung in Lyon 1847/48.
Die Versteigerung von Dr. Puttrich's Kunstbibliothek und Kunstsammlung. v. Quandt.
Nachrichten vom März: Akademien und Vereine.

Nr. 24.

Kunst und Kunstausstellung in Lyon 1847/48. (Schluß.) Dr. M.
Bücher-Illustrationen: Richter-Album. Eine Auswahl von Holzschnitten nach Zeichnungen von Ludwig Richter in Dresden. Leipzig 1848. F. Kugler.
Urkundliches zur italienischen Kunstgeschichte. 3. Maestro Andrea dall' Aquila.
Nachrichten vom März: Museen und Sammlungen. Denkmal. Bauwerke. Malerei. Plastik.

Nr. 25.

Nachtrag zu dem Artikel in Nr. 20. „Die Abdankung des Königs Ludwig und die deutsche Kunst."
Ueber die Leber vom Costüm mit besonderer Berücksichtigung der Trachten des italienischen Mittelalters. C. Guhl.
Nachrichten vom März: Medaillenkunde. Alterthümer.

Nr. 26.

Bilderwerk: Die Bibel oder die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Uebersetzung des Dr. Martin Luther. Mit Holzschnitten nach Originalzeichnungen von G. Jäger, J. Schnorr, C. Steinle, A. Strähuber, Gh. Veit ꝛc. Stuttgart und München 1847.
Moriz Augendas. ef.
Nachrichten vom März: Bildwerke. Literatur. Nekrolog.
Nachrichten vom April: Persönliches. Akademien und Vereine.

Nr. 27.

Bilderwerk: Die Bibel oder die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Uebersetzung des Dr. Martin Luther. (Schluß.) ef.
Nachrichten vom April: Sammlungen. Bauwerke.

Nr. 28.

Die Galerie Cremwell.
Nachrichten vom April: Akademien und Vereine. Denkmäler. Bauwerke. Malerei.

Nr. 29.

Ueber den Betrieb der monumentalen Glasmalerei, mit Rücksicht auf die wichtigsten neueren Leistungen dieses Faches. Die Galerie Cremwell. (Schluß.) A. B.
Nachrichten vom April: Malerei. Bildhauerei.

Nr. 30.

Kapelle Branecci. Masaccio und Filippino. A. v. Reument.
Ueber den Betrieb der monumentalen Glasmalerei, mit Rücksicht auf die wichtigsten neueren Leistungen dieses Faches. (Schluß.) F. Kugler.
Nachrichten vom April: Medaillenkunde. Alterthümer. Literatur.

Nr. 31.

Archäologie: Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis ins 16te Jahrhundert. Von Ferd. Piper. Erster Band. Weimar 1847. 8. Ernst Guhl.
Nachrichten vom Mai: Persönliches. Versteigerung. Ausstellungen.

Nr. 32.

Die deutschen Reformen und die deutsche Kunst. E. Förster. Bemerkungen.
Nachrichten vom Mai: Akademien und Vereine.

Nr. 33.

Andeutungen zur Geschichte der christlichen Skulptur.
Nachrichten vom Mai: Akademien und Vereine. Museen und Sammlungen.

Nr. 34.

Entwürfe zu den Fresken in der Friedhofshalle zu Berlin von Dr. Peter v. Cornelius. Leipzig 1848. ef.
Das Standbild Wilhelms I. und der Bildhauer Beyer. W.
Kapelle Branecci. Nachschrift. Reument.
Nachrichten vom Mai: Museen und Sammlungen. Bauwerke.

Nr. 35.

Andeutungen zur Geschichte der christlichen Skulptur. (Schluß.) Jak. Burckhardt.
Literatur: Zerstreute Gedankenblätter über Kunst von E. Köster. Mannheim 1848.
Nachrichten vom Mai: Bauwerke. Denkmal. Malerei. Plastik. ef.

Digitized by Google

Nr. 36.

Berliner Briefe. Von T. L. S.
Nachrichten vom Mai: Plastik. Lithographie. Bildwerke. Literatur.

Nr. 37.

Die Kunstausstellung in Stuttgart im Mai und Juni.
Bemerkungen.
Nachrichten vom Juni: Akademien und Vereine

Nr. 38.

Berliner Briefe. (Forts.)
Nachrichten vom Juni: Persönliches. Versteigerung.

Nr. 39.

Die Kunstausstellung in Stuttgart im Mai und Juni. (Schluß.)
F. L. B.
Architektonische Mittheilungen aus London.
Nachrichten vom Juni: Akademien und Vereine. Museen und Sammlungen. Denkmäler.

Nr. 40.

Berliner Briefe. (Forts.)
Nachrichten vom Juni: Denkmal. Bauwerke. Malerei.

Nr. 41.

Berliner Briefe (Forts.)
Neuer Kupferstich: La Vierge a la vigne. Peint par Paul Delaroche. Dessiné et gravé par S. Jesi. Paris. Kl.
Lithographie: 1) Große Fußdrücke auf der Friedrich-Wilhelms-Nordbahn bei Guntershausen. Aufgenommen von Friedr. Müller, auf Stein gez. von W. Ammon. — 2) Viadukt auf der Main-Weser und Friedrich-Wilhelms-Nordbahn bei Guntershausen. Aufgenommen von Friedr. Müller, auf Stein gez. von W. Ammon. — 3) Kassel und Wilhelmshöhe. Nach der Natur aufgenommen von Friedr. Müller, auf Stein gez. von W. Ammon. en.
Nachrichten vom Juni: Plastik. Holzschnitt. Literatur.

Nr. 42.

Literatur: Die Malerei auf ihre einfachsten und sichersten Grundsätze zurückgeführt. Eine Anweisung, mit ganzen Farben alle Halbtöne und Schatten ohne Mischung zu malen. Von Liberat Hundertpfund. Augsburg 1847. Mit 3 lith. Tafeln und 24 Fadendrücken.
Nachrichten vom Juli: Persönliches. Versteigerung. Ausstellung. Akademien und Vereine.

Nr. 43.

Literatur: Die Malerei auf ihre einfachsten und sichersten Grundsätze zurückgeführt. Von Liberat Hundertpfund. Augsburg 1847. (Schluß.) Fr. Kurrim.
Urkundliches zur italienischen Kunstgeschichte. 4. Inventar des Nachlasses Gio. Antonio Razzi's, genannt Il Sodoma. Kl.
Nachrichten vom Juli: Akademien und Vereine.

Nr. 44.

Berliner Briefe. (Forts.)
Technisches für Kupfer- und Stahlstecher. Die Grundirerollen des englischen Landschaftstechers W. Cooke, gefertigt von Instrumentenmacher Mahr in Darmstadt. P. J. F.
Nachrichten vom Juli: Akademien und Vereine. Denkmäler.

Nr. 45.

Berliner Briefe. (Forts.)
Bemerkungen.
Nachrichten vom Juli: Bauwerke.

Nr. 46.

Die Glasfenster für den Kölner Dom, ein Geschenk des Königs Ludwig I. von Bayern. ef.
Der Maler Gruner. Hildebrandt.
Nachrichten vom Juli: Malerei. Plastik. Medaillenkunde. Alterthümer und Ausgrabungen. Literatur.

Nr. 47.

Berliner Briefe. (Forts.) Rafaels bei Herrn Dennistoun. An Dr. Ernst Förster. Beumont.
Nachrichten vom August: Persönliches. Kunstverkauf.

Nr. 48.

Die Kirche zu Buroselde. 2.
Kunstliteratur: I Freschi della Villa Magliana inventati da Raffaelle Sanzio d'Urbino incisi sui lucidi ed editi da Lodovico Gruner con descrizione della villa di Ernesto Platner. London 1847. Mit Vignette (Ansicht der Villa) und 5 Kupfertafeln quer Fol. Kl.
Randzeichnung: Dem deutschen Volke, seinen Fürsten und Regierungen, von Otto Speckter gez. und lith. Mai 1848. Gedruckt von Speckter u. Comp. Hamburg. Fol. F. K.

Bemerkungen.
Nachrichten vom August: Kunstverkauf. Ausstellungen.

Nr. 49.

Berliner Briefe. (Forts.)
Herders Denkmal. ef.
Nachrichten vom August: Akademien und Vereine. Denkmäler.

Nr. 50.

Literatur: Die Architektur und ihr Verhältniß zur heutigen Malerei und Skulptur; von Heinrich Hübsch. Stuttgart und Tübingen 1847.
Bemerkungen.
Nachrichten vom August: Bauwerke. Malerei.

Nr. 51.

Berliner Briefe. (Forts.)
Die Amsterdamer Kunstausstellung. W.
Nachrichten vom August: Alterthümer und Ausgrabungen.

Nr. 52.

Literatur: Die Architektur und ihr Verhältniß zur heutigen Malerei und Skulptur; von Heinrich Hübsch. (Schluß.) Fr. H. Merz.
Bemerkungen.
Nachrichten vom August: Lithographie. Bildwerke. Literatur. Nekrolog.

Nr. 53.

Berliner Briefe. (Schluß.)
Die Kunstausstellung in München. 1848. Erster Artikel.
Nachrichten vom September: Persönliches.

Nr. 54.

Zur dritten Lieferung der „Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwickelungsganges" ꝛc. E. Guhl.
Neue Kupferblätter: Neapolitanische Fischerfamilie nach Riedel von Lüderitz. — Die Neapolitanerin nach Riedel von Sagert. Dr. Lucanus.
Literatur: Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio pubblicate ... dall' Abate Antonio Magrini. Padova 1845. ef.
Nachrichten vom September: Persönliches. Akademien und Vereine.

Nr. 55.

Italienische Kunstgeschichte: 11) Della Chiesa cattedrale di Prato, Descrizione corredata di notizie storiche e di documenti inediti. Prato 1846. Mit 10 Kupfert. 8. Kl.
Die Kunstausstellung in München. 1848. Zweiter Artikel.
Bemerkungen.
Nachrichten vom September: Kunstverkauf. Museen und Sammlungen.

Nr. 56.

Italienische Kunstgeschichte: 12) Dell' Architettura in Vicenza. Discorso con Appendice critico-cronologica delle principali sue fabbriche negli ultimi otto secoli. (Von Ab. Antonio Magrini.) Padua 1845. 8. — 13) Scritture inedite in materia di Architettura di Onorio Belli, Ottavio Bruto Orefici, Ottone Calderari, corredate di cenni storici ed annotazioni dell' Abate Antonio Magrini. Padua 1847. 8. — 14) Il Teatro Olimpico nuovamente descritto ed illustrato dall' Ab. Ant. Magrini. Padua 1847. Mit 1 Kupfert. 8. — 15) Degli Architetti e Scultori Bassanesi. Memorie raccolte dall' Ab. A. Magrini. Bassano 1847. 8. Kl.
Radirung: Auswahl landschaftlicher Radirungen von C. W. Kolbe. Erstes und zweites Heft. Berlin 1848. Quer Fol. F. Kugler.
Nachrichten vom September: Museen und Sammlungen. Denkmäler. Bildwerke. Malerei.

Nr. 57.

Die Kunstausstellung in München. 1848. Dritter Artikel.
Neue Kupferstiche: 1) Christus unter die Mühseligen. G. Begas pinx. Th. Richens sculps. (Predeutsche avant la lettre, Berlin bei Altmayer. Eigenthum des Vereins der Kunstfreunde im preußischen Staat. — 2) Harzerin. Gemalt von E. Meyerheim, gestochen von A. Teichel. (Gabe des Vereins der Kunstfreunde im preußischen Staat für 1848. Kl.
Nachrichten vom September: Malerei. Alterthümer.

Nr. 58.

Ueber Denkmale der Kunst in Karlsruhe, Freiburg im Breisgau und Konstanz von Prof. G. F. Waagen.
Kunstgeschichte: Jahresbericht des württembergischen Alterthumsvereins. Viertes Heft. Stuttgart 1847. (4 Bl. Abbildungen und 1 Bl. Text in Folio.) F. K.

Digitized by Google

Literatur: Joseph Heller's praktisches Handbuch für Kupferstichsammler. Neue Auflage 1848. Frenzel.
Bemerkungen.
Nachrichten vom September: Plastik. Lithographien. Bildwerke. Literatur.

Nr. 59.

Die Kunstausstellung in München. 1848. Vierter Artikel.
Neue Kupferstiche: Ritter Kurts Brautfahrt nach Goethes Gedicht von M. v. Schwind, gest. von J. Thätr. Sächsisches Kunstvereinsblatt für 1846. cf.
Kunstliteratur: Die Liebfrauenkirche zu Halberstadt, deren Geschichte, Architektur, Kunstwerke und Denkmale, beschrieben als Andenken an die Restauration und die feierliche Einweihung derselben am Pfingstfeste 1848 von Dr. Fr. Lucanus. Halberstadt 2c. 4. Mit 2 Abbildungen. F. K.
Nachrichten vom Oktober: Persönliches. Ausstellungen. Akademien und Vereine.

Nr. 60.

Ueber Denkmale der Kunst in Karlsruhe, Freiburg im Breisgau und Konstanz von Prof. G. F. Waagen. (Forts.)
Nachrichten über Ludwig Richter in einem Schreiben v. Quandts an Ernst Förster. v. Quandt.
Nachrichten vom Oktober: Akademien und Vereine.

Nr. 61.

Kunstnachrichten aus Toscana. Neument.
Kupferstich: Festmahl zur Feier des westphälischen Friedensschlusses in Nürnberg, 1649. Joachim v. Sandrart pinxt. 1650. Friedrich Wagner sculpt. 1848. F. K.
Nachrichten vom Oktober: Museen und Sammlungen. Denkmäler.

Nr. 62.

Ueber Denkmale der Kunst in Karlsruhe, Freiburg im Breisgau und Konstanz von Prof. G. F. Waagen. (Forts.)
Nachrichten vom Oktober: Denkmäler. Bauwerke.

Nr. 63.

Religiöse Malerei in Holland. W.
Kann man in der Geschichte der alten Skulptur von genreartigen Werken reden? M. Danzel.
Archäologische Zeitung. F. K.
Nachrichten vom Oktober: Bauwerke. Malerei. Plastik. Alterthümer. Bildwerke.

Nr. 64.

Ueber Denkmale der Kunst in Karlsruhe, Freiburg im Breisgau und Konstanz von Prof. G. F. Waagen. (Schluß.)
Kunstgeschichte: Denkmäler bildender Kunst in Lübeck, gez. und herausg. von C. J. Milde, Maler, und begleitet mit erläuterndem historischem Text von Dr. Ernst Deecke. Ates Heft enthält: Glasmalereien und Ziegelfußböden. Lübeck 1847. Fol. F. Kugler.
Neuer Kupferstich: Die heilige Familie, nach dem Bilde von Raphael Sanzio von Urbino in der kaiserl. Eremitage in St. Petersburg, gez. und gest. von A. Pitschtschalkin, Pensionär der kaiserl. Akademie in Rom.
Nachrichten vom Oktober: Bildwerke. Literatur. Nekrolog.
Nachrichten vom November: Persönliches. Ausstellungen.

Zur Nachricht.

Der halbe Jahrgang des Kunstblattes kostet . . . . . 3 fl.
Der halbe Jahrgang des Literaturblattes und Kunstblattes ohne das Morgenblatt . . . . . 5 fl.
Der halbe Jahrgang des Morgenblattes, Literaturblattes und Kunstblattes zusammen kostet . . . . . 10 fl.

Für diesen Preis können, nach Uebereinkunft mit dem löbl. Hauptpostamte in Stuttgart, diese Blätter in Württemberg, Bayern, Franken, am Rhein, in Sachsen und in der Schweiz durch alle Postämter bezogen werden. Briefe und Sendungen erbittet man sich unter der Aufschrift: an die J. G. Cotta'sche Buchhandlung in Stuttgart, oder an die literarisch-artistische Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München, für die Redaktion des Kunstblattes.

J. G. Cotta'sche Buchhandlung.

Digitized by Google

Alphabetisches Register

zum

Kunstblatt 1848.

Die erste Zahl bedeutet die Nummer des Blattes, die zweite die Seite. Wo nur eine steht, ist die Nummer und die erste Seite des betreffenden Blattes bezeichnet. Dies Verzeichniß enthält die in diesem Jahrgang genannten Künstler, Dilettanten und Schriftsteller.

A.

Abeken, Archäolog, Berlin, 33, 132.
Achenbach, Andr., Maler, Düsseldorf, 15, 60. — 58, 230. — 59, 236. — 63, 252.
Achenbach, Oswald, Maler, Düsseldorf, 49, 195.
Adam, J., Maler, 23, 92.
Adam, A., Maler, München, 47, 187.
Adam, Benno, Maler, München, 59, 234.
Adler, Maler, München, 59, 235.
Adloff, Maler, Düsseldorf, 49, 195.
Afinger, Bildhauer, Berlin, 51, 203.
Agricola, C., Maler, Rom, 49.
Ainmüller, Glasmaler, München, 29, 114. — 46. — 47, 189. — 59, 234.
Akerman, Archäolog, London, 14, 56. — 64, 256.
Alart, Medailleur, Paris, 64, 256.
Albano, Maler, 4, 16.
Albert von Koburg, Prinz, London, Dilettant, 36, 144.
Alery, Bildh., Ungarn, 17, 68.
Aligny, Maler, Paris, 22, 88.
Allais, Kupferstecher, Paris, 22, 88.
Allom, Maler, London, 39, 155. — 64, 256.
Alt, R., Maler, Wien, 53, 212.
Alunno, Niccolo, Maler, 58.
Amberger, Chr., Maler, 60.
Ammon, Lithograph, Berlin, 41, 164.
Andrea Pisano, Bildhauer, 1, 2.
Angelini, Tito, Bildhauer, Neapel, 1, 4. — 3, 12.
Anselmi, Michelangelo, Maler, 57, 227.
Anelles, Maler, 43.
dall' Aquila, Andrea, Bildhauer, 24, 95. 96.
d'Arco, Schriftsteller, Mantua, 17.
Armytage, Kupferstecher, London, 36, 144.
Arnaldi, Graf, Architekt, 56, 222.
v. Arnim, Architekt, Berlin, 58, 224.
Auer, Maler, München, 59, 235.
Aunaer, Maler, 4, 16.
Avellino, Archäolog, Neapel, 38, 152.
van Averkamp, Maler, 23, 92.
Aymé de Monigravier, Archäolog, 49, 196.

B.

Bacon, Kupferstecher London, 64, 256.
Baert, Ph., Kunstforscher, 30, 120.
Balthuysen, Maler, 37, 148. — 42, 168.
Baldanzi, Kunstforscher, 55.
Baldinucci, Kunstforscher, 61. — 61, 242.
Baltard, Archit., Paris, 22, 88.
Bamboccio (Peter v. Laar), Maler, 18, 70.
Baring, Sammlung, London, 37, 148.
Barre, Bildhauer, Paris, 6, 24. — 22, 88.
Barre, Medailleur, Paris, 6, 24. — 64, 256.
Barry, Architekt, London, 39, 154. — 63, 252.
v. Barth, Architekt, Stuttgart, 15, 60.
Barth, Archäolog, Hamburg, 38, 152.
Bartolini, Bildhauer, 15.
Barzazi, Bildhauer, 15.
Barwitius, Architekt, Wien, 53, 212.
Barye, Bildh., Paris, 22, 88.
Baumann-Jerichow, Malerin, Rom, 47, 187.
v. Bayer, Maler, Baden, 39.
Beaume, Maler, Paris, 51, 203.
Beck, Daniel, Maler, 16, 62.
Becker, C., Maler, Berlin, 44, 176.
Becker, C., Schriftst., Würzburg, 12, 48. — 18, 71.
Becker, Maler, Düsseldorf, 38, 151.
Becker, Goldschmied, Köln, 46, 184.
Beer, Maler, München, 38, 151.
Begas, Maler, Berlin, 6, 24. — 44, 175. — 57, 227. 228.
Behaim, Barthel, Maler, 60, 238. — 64, 254.
Behrendsen, Maler, Königsberg, 49.
Beidbarth, Architekt, Stuttgart, 27, 228.
Beisermann, Maler, Berlin, 49, 194.
Belli, Silvestro, Architekt, 11, 43.
Belli, Onorio, Architekt, 56.
Bendemann, Maler, Dresden, 9, 36.
Bendix, Maler, Berlin, 47, 187.
Benjumea, Maler, Madrid, 58, 224.
Bennert, Maler, aus Köln, 51.
Beranger, Maler, Paris, 51.
van den Berg, Maler, 51, 203.
Berges, Bildhauer, Berlin, 51, 203.
Berghem, Maler, 31, 124.
Bernini, Bildhauer, 35, 138.
Bertall, Kupferstecher, Paris, 12, 48.
Berti, Schriftsteller, Florenz, 61, 242.
Bethune, Zeichner, London, 3, 12.
van Beveren, Maler, 11, 44. — 51, 203. — 63.
Biard, Maler, Paris, 22, 88. — 23, 90. — 51. — 51, 203.
Bicci, Neri di, Maler, 61.
Bichi Borgheſi, Scipione, Graf, Kunstforscher, Siena, 24, 94.
de Biefve, Maler, Brüssel, 46, 184. — 48, 192. — 59, 236. — 61, 244.
Biennourry, Maler, Rom, 60, 240.
Biermann, Architekt, Berlin, 1, 4.
Biermann, Maler, 49.
Binder, Maler, Wien, 12, 48. — 53, 212.
Birch, Archäol., London, 19, 76.
Bles, D., Maler, Haag, 51, 203.
Bles, Henry de, Maler, 60, 238.
Bloemaert, Maler, 16, 64.
Boggaerts, Alterthumsforscher, 41, 164.
Böhm, Medailleur, Wien, 1, 4.
Böttcher, Architekt, Berlin, 5, 20. — 17, 68.
Bohn, Germen, Maler, Paris, 64, 256.
Boissonade, Archäolog, Paris, 64, 256.
Bol, Ferd., Maler, 4, 16.
Bologna, Johann von, Bildhauer, 3, 10.
Bonheur, Malerin, 24.
Bonifazio, Maler, 16, 64.
Bonirote, Maler, 23, 91.

Digitized by Google

Bonomi, Archäolog, London, 13, 52.
Borrel, Medailleur, Paris, 64, 256.
Bosboom, Maler, 51, 203.
Bosio, Bildhauer, Paris, 5, 20
Both, Landschaftmaler, 42, 168.
Bouterweck, Maler, Paris, 47, 187.
Boutiais, Friedr., Kupferstecher, 29, 116.
Bouvet, Medailleur, Paris, 64, 256.
Bouvier, Maler, 42, 166. — 43, 170.
Bouvy, Maler, Paris, 51, 202.
Bovy, Medailleur, Paris, 64, 256.
Boy, Ad., Maler, 16, 64.
Bradelaer, Maler, 10, 40. — 39. — 53, 218.
Brasseur, Medailleur, Paris, 3, 12.
Braun, Archäolog, Zürich, 4, 16. — 5, 20.
Bray, Maler, 16, 64. — 68, 70.
Brendel, Maler, Berlin, 49, 194.
Bretterton, Kupferstecher, 28, 111.
Brian, Bildhauer, Paris, 22, 88.
Bruckmann, Maler, Stuttgart, 38, 151.
Brugger, Bildhauer, 35, 140. — 58, 224. — 62, 246.
Brunn, Archäolog, Rom, 10, 39. — 20, 80.
Brunner, Lithograph, Wien, 13, 52.
Bruno di Ser Lapo, Goldschmied, 65.
Brucker, Maler, 51, 202.
Buchnes, Maler, Stuttgart, 38, 151. — 64, 256.
Budras, Maler, 23, 92.
Bürde, Bildhauer, Berlin, 51, 203.
Bürkel, Maler, München, 53, 212.
Buiß, Archäolog, Bombay, 51, 204.
Bunsen, Archäolog, London, 19, 74.
Buonarotti, Michelangelo, 35, 138.
Burckhardt, Jakob, Kunstforscher, Basel, 3, 12. — 35, 139. — 60.
Burgkmair, Hans, Maler, 60.
Busse, Architekt, Berlin, 1, 3.
Butschert, Gießer, Wien, 17, 68.

C.

Cailleuette, Bildh., 15, 59.
Calamatta, Kupferst., Paris, 22, 88.
Calamatta, Malerin, Paris, 10, 40. — 23, 90.
Calame, Maler, Genf, 24.
Calandrelli, Steinschneider, Berlin, 40, 158.
Calcar, Johann van, Maler, 4, 16.
Caldreari, Ottone, Architekt, 56, 222.
Calendario, Filippo, Bildhauer, 1, 2.
Canina, Architekt, Rom, 8, 30. — 10.
Canneit, Medailleur, Paris, 64, 256.
Canova, Bildhauer, 15.
Canta, Maler, 51, 203.
Caproniniers, Glasmaler, Brüssel, 29, 115.
Caravaggio, Maler, 16, 64.
Carlisle, Kunstsammler, 64, 256.
Carpentiers, Maler, 51, 202.
Carus, Schriftst. und Maler, Dresden, 14, 56.
da Caskee, Maler, Amsterdam, 51, 204.
Catel, Maler, Rom, 49.
Catterwole, Maler, London, 39, 156.
Cautaerts, Maler, Brüssel, 38, 151.
Cavos, Architekt, Paris, 19, 76.
Cavelier, Bildh., Rom, 60, 240.
Ceccio, Nicola di, Architekt, 55.
Cecco, Sano di, Schmid. Bau, Architekt, 55.
Celan, J., Bildhauer, Wien, 53, 212.
Chabaud, Medailleur, Rom, 60, 240.
Chaine, Maler, Lyon, 38, 151.
Challis, Kupferstecher, London, 64, 256.
Champmartin, Maler, Paris, 22, 88.
Chaboulliet, Archäolog, Paris, 10, 40.
Chareentier, Architekt, Paris, 22, 88.
Chasseriau, Maler, Paris, 22, 88.
Chatto, Schriftsteller, London, 19, 76. — 36, 144.
Chavean, Kupferstecher, 16.
Chisholm, Maler, London, 15, 60.
Chrisiel, Maler, München, 59, 235.
Clarac, Graf, Archäolog, Paris, 19, 76.
Clasen, Lorenz, Maler, Düsseldorf, 42.
Claude Lorrain, Maler, 31, 124. — 42, 168.
Clesinger, Bildhauer, Paris, 22. — 22, 88.
v. Clist, Bildhauer, Petersburg, 59, 236.
Cockerell, Kunstgelehrter, London, 39, 155.
Coignet, Landschaftmaler, Paris, 53, 211.
Coote, Landschaftstecher, London, 44, 176.
Cooper, Maler, 28, 110. — 29, 116.
Cooper, Maler, 28, 110.
Cope, Maler, London, 28, 112.
v. Cornelius, Maler, Berlin, 12, 48. — 34. — 40. — 41. — 53.
Cornet, Maler, Leyden, 51, 203.
Correggio, Antonio Allegri da, Maler, 13, 51. — 18, 70. — 43.
Correns, Erich, Bildnißzeichner, München, 36, 144.
Cortei, Bildhauer, 5, 20.
Coudre, Maler, Paris, 22, 88.
Couiens, Kupferstecher, London, 13, 52. — 36, 144.
Couture, Maler, Paris, 22. — 58, 236.
Cranach, Lucas, Maler, 4, 16. — 58. — 64, 254.
Credi, Lorenzo di, Maler, 58, 236.
Crelle, Architekt, Berlin, 59, 236.
Cruikshank, Georg, Holzschneider, London, 41, 164.
Cundius, Maler, 51, 203.
Curtius, Jakob, Bildhauer, 62, 247.
Curtius, Archäolog, Berlin, 59, 236.
Cuyp, Maler, 31, 124.

D.

van Daelen, Cornelius, Kupferstecher, 16.
Daniers, Maler, 16, 63.
Daniel, Medailleur, Paris, 64, 256.
Daniel, W., Schriftsteller, Leipzig, 63, 251.
David, Maler, 21, 84.
David, Marine, Maler, Paris, 3, 12.
David von Angers, Bildhauer, Paris, 15, 58. — 22, 88.
Decde, Dr., Schriftsteller, Fürbed, 64, 255.
Delaborde, Archäolog, Paris, 63, 252.
Delaroir, Eugen, Maler, Paris, 22, 88.
Delaroche, Paul, Maler, Paris, 14, 56. — 21, 84. — 41.
Delecluse, Schriftst., Paris, 60, 240.
Desboeufs, Medailleur, Paris, 64, 256.
Desmeres, Kupferstecher, Paris, 2, 7.
Devoranne, Techniker, Berlin, 63, 252.
Deurer, Ludwig, Maler, Mannheim, 84, 56. — 58, 230.
Deveur, Kupferstecher, Rom, 60, 240.
Deveria, Maler, Paris, 22, 88.
Deyde, Siderius van, Maler, 18, 70.
Diamilla, Numismatiker, Rom, 41, 164.
Diaz, Maler, Paris, 60, 240.
Dibdin, Maler, Genf, 22, 86. — 24.
Dietrich, Bildhauer, Wien, 53, 212.
Dietrich, Maler, Stuttgart, 57, 228. — 58, 230.
Dieudonné, Medailleur, Paris, 64, 256.
Dinant, Bildhauerschule, 1.
Dobyaschkoseky, Malee, Wien, 53, 212.
Dolard, Maler, 24, 94.
Dolce, Carlo, Maler, 19, 76.
Domard, Kupferstecher, Paris, 22, 88.
Domart, Medailleur, Paris, 64, 256.
Domenichino, Maler, 4, 16. — 37, 228.
Donaldson, Architekt, 13, 50.
Donatello, Bildh., 55, 218.
Dow, Gerhard, Maler, 18, 70. — 58.
Drake, Bildhauer, Berlin, 36, 143. — 37, 147.
Dreidheig, Maler, 10, 40. — 51, 203.
Drentwett, Graveur, Wien, 25, 100.
Dreiling, Maler, Paris, 22, 88.
Dubourg, Maler, 51, 203.
Dujardin, Maler, 58.
Dürer, Albrecht, Maler, 4, 16. — 18, 71. — 42, 168. — 60.
Dumesnay, Bildhauer, Paris, 58, 232.
Dupont, Kupferstecher, Paris, 22, 88.
Duquesnoy, Franz, Bildhauer, 35, 139.
Durel, Amateur, Maler, Paris, 22, 88.
Dyce, Maler, London, 28, 112.
Dyck, van, s. Van Dyck.

E.

Eberhard, Maler, München, 57, 226.
Eberle, Maler, München, 15, 60. — 58, 230.
Eberlein, Maler, Stuttgart, 58, 231.
Ebers, Maler, Breslau, 47, 186.
Echen, d. A., Maler, 43.
Echen, Maler, Berlin, 31, 124.
Echhardt, Malerin, Stuttgart, 38, 151.
Egenberger, Maler, 61, 203.
d'Egmont, Maler, 18, 62.
Eichens, Kupferstecher, Berlin, 40. — 42, 168. — 54, 202. — 57, 227.
Eichhorn, Maler, 42, 168. — 49.
Eignet, Maler, Augsburg, 35, 140.
Einsle, Maler, Wien, 15, 60.
Elb, Maler, Dresden, 38, 151.
Elkan, Leop, Maler, Köln, 49, 184.
Ellenrieder, Malerin, 58, 230. — 64.
Elsner, Architekt, Berlin, 53, 212.
Elsheimer, Maler, 4, 16.
Emde, Maler, München, 58, 219.
Ernst, Maler und Architekt, Wien, 53, 212.
Eter, Bildh., Paris, 22, 88.
v. Ewald, Gelehrter, Tübingen, 5. — 7.
Eybel, Maler, Berlin, 44, 176.
van Eyck, Malerschule, 1, 2. — 19, 70. — 37, 148. — 58.
Eyborf, Maler, München, 53, 212.

F.

Faber, Kupferstecher, 28, 111.
Fabisch, Bildhauer, 24, 94.
Fabris, Bildh., Rom, 11.
Facius, Angelica, Bildhauerin, 12, 48.
Fairthorne, Kupferstecher, 28, 111.

Digitized by Google

Fuick, Jeremias, Kupferstecher, 16.
Fantezzi, Federico, Schriftst., Florenz, 92, 208.
Farochon, Medailleur, Paris, 64, 256.
Farel, Maler, Durlach, 38, 150.
Farlie, Maler, 24.
Fay, Maler, Düsseldorf, 47.
Febre, Williamme le, Bildhauer, 3, 10.
Feckert, Lithograph, Berlin, 51, 202.
Feellner, F., Architekt, 53, 212.
Fellowes, Architekt, London, 13, 52. — 58, 232.
Fernbach, Kunstforscher, München, 43.
Ferrari, Bildhauer, Venedig, 10, 40.
Fenchere, Architekt, Paris, 21, 84.
Feuerbach, Anselm, Archäolog, Freiburg i. Br., 64, 256.
Flamingo, Maler, 18, 71.
Fiesole, Mino da, Bildh., 55.
Filippino, f. Lippi.
Finche, Kupferst., Berlin, 1, 4.
Finn, Archäolog, Jerusalem, 1, 4.
Finn Magnussen, f. Magnussen.
Fischer, Erzgießer, Berlin, 10, 40. — 35, 140. — 40, 158. — 46, 184.
Fischer, Schriftst., München, 9, 35.
Fischer, Anton, Maler, München, 46.
Fischer, C., Lithograph, Berlin, 51, 202.
Fischer, A., Bildhauer, Berlin, 51, 203.
Fischer, K., Medailleur, Berlin, 53.
Fisher, Maler, London, 64, 256.
Flandrin, Maler, Paris, 22, 88. — 60, 240.
Flatman, Kupferst., 29, 116.
Fleury, Maler, Paris, 51.
Flüggen, G., Maler, München, 18. — 47, 187.
Förster, Dr. Ernst, München, 15. — 19, 76. — 39, 156. — 43, 172. — 47, 188. — 60, 239.
Foppiani, Architekt, 13, 50.
Fougerres, Malerin, Lyon, 23, 90.
Frähn, Gelehrter, Petersburg, 7, 28.
Francia, Francesco, Maler, 15.
Francia, Marivmaler, 10, 40.
Frank, Fr., Maler, 16, 64.
Fratin, Bildhauer, Paris, 17, 68. — 44, 176.
Frenzel, Kupferstecher, Dresden, 2, 7. — 58, 232.
Freudenberg, Maler, München, 38, 151.
Friebel, Erzgießer, Berlin, 28, 112.
Friedenreich, Maler, Berlin, 45, 178.
Frissard, Architekt, Amiens, 3, 12.
Fritz, Maler, 23, 92.
Fuchs, Maler, München, 63, 252.
Fürich, J., Maler, Wien, 13, 51.
Furlanetto, Archäolog, Padua, 58, 232.
Fuß, Bildhauer, Wien, 53, 212.

G.

Gaab, Architekt, Stuttgart, 6, 24.
Gabbi, Angiolo, Maler, 35.
v. Gärtner, Architekt, München, 22, 88.
Gärtner, Maler, München, 39.
Gärtner, Architekturmaler, Berlin, 49, 194.
Gallait, Historienmaler, 10, 40. — 48, 192. — 52, 208. — 55, 219.
Galle, Medailleur, Paris, 60, 240.
Gallet, Maler, 24.
Gammon, Kupferst., 29, 115.
Gandini, Maler, 64.
Gandolfi, Maure, Kupferstecher, 15.
Gandolfi, Domenico, Bildhauer, 15, 58.
Gardin, Guillaume du, Bildhauer, 1, 2.
Garagallo, Archäolog, 23, 92.
Garneret, Maler, 24.
Garnaud, Direktor der schönen Künste, Paris, 20, 80.
Garnier, Architekt, Rom, 60, 240.
Gauermann, Maler, Wien, 13, 52.
Gay, Kupferstecher, 30.
Gayard, Metallsteller, Paris, 46, 184. — 64, 256.
Geiß, Gießer, Berlin, 12, 48.
Gemmel, Maler, Königsberg, 44, 174. — 53, 210.
Gempt, Maler, Amsterdam, 51, 203.
Genelli, Maler, München, 3, 200.
Geniffon, Architekturmaler, 10, 40. — 51, 203.
Genoh, Maler, Lyon, 23, 90.
Gerhard, Archäolog, Berlin, 5, 20. — 17, 68. — 23, 92. — 26, 104. — 33, 132. — 38, 152. — 43, 172. — 63, 251.
Gerhardt, Architekt, Leipzig, 10, 40.
Gerigini, Bildh., 35, 139.
Gierigens, Maler, 16, 64. — 43.
Giovanni Pisano, Bildh. und Architekt, 55.
Girard, Archäolog, 49, 196.
Giulio Romano, Maler, 4, 16. — 11, 43. — 17.
Glaize, Maler, Paris, 22, 88. — 23, 91.
Gleichauf, Kupferstecher, Wien, 15, 60. — 19, 76.
Gnauth, Lithograph, Stuttgart, 58, 231.
Godart, Maler, 18, 70.
Göttling, A., Schriftsteller, 52, 208.
Göttling, Archäolog, Jena, 64, 256.
Göbenberger, Maler, München, 38, 151.
Goldstein, Maler, 23, 92.
Goebald, Kupferstecher, Leyden, 13, 52.
Gogel, Maler, Paris, 22, 88.
Goyers, Bildhauer, Löwen, 9, 38.
Graben, Maler, 24, 94.
Graß, Maler, Berlin, 49.
Gräfe, Archäolog, Dresden, 21, 84.
Greatbach, Kupferstecher, London, 36, 144.
Greiff, Bildhauer, Heidelberg, 29, 114.
Grieje, Maler, 31, 124.
Gregenich, Bildhauer, Paris, 3, 12.
Grien, Hans Baldung, Maler, 60. — 80, 238.
Grognet, P., Architekturmaler, Berlin, 49, 194.
Gruiter, Stromaler, 51, 203.
Grunert, Architekt, London, 36, 144. — 48, 190.
Grunnwald, Maler, 4, 16. — 18, 71.
Grupello, Bildhauer, 30, 120.
Grupper, Kunstgelehrter, Berlin, 55, 220.
Gubi, Schriftsteller, Berlin, 36, 144.
Gude, Maler, 49, 194. — 51, 203.
Gudin, Maler, 24, 96. — 51, 204. — 53, 211.
Guercino, Maler, 16, 64. — 58, 230.
Gubi, Schriftsteller, Berlin, 25, 100. — 31, 124. — 54, 215. — 58, 232.
Gunk, Kupferstecher, 28, 111.
Guttner, Schriftsteller, Oldenburg, 30, 120.
Guzman, Holzschneider, Paris, 62, 88.
Gurlitt, Maler, Berlin, 49.

H.

Häbnel, Bildhauer, Dresden, 59, 236.
Häbnel, Julius, Bildhauer, Berlin, 64, 256.
Hälweck, Dantel, Kupferstecher, 16, 62.
Hagen, A., Schriftsteller, Königsberg, 16. — 16, 64.
Hagbe, Maler, London, 39, 155.
v. Hagn, Maler, Antwerpen, 3, 202.
Hagell, Maler, Breslau, 38, 151.
Haiber, Simon, Bildschnitzer, 62.
Haibig, Bildhauer, 35, 140.
Hall, Schriftstellerin, London, 15, 60.
Hamilton, Archäolog, London, 13, 52.
Hauich, A., Maler, Wien, 53, 212.
Hauſen, Architekt, 53, 212.
Harlem, Cornelius van, Maler, 58.
Hafenclever, Maler, Düsseldorf, 2, 8. — 47, 186. — 49, 195.
Hafenpflug, Maler, Halberstadt, 49, 194.
Haſſelwander, J., Maler, Wien, 53, 212.
Hauser, Gebrüder, Alm, 2.
Hauschild, Mar, Maler, 23, 92.
Haymüller, Kunstforscher, 29, 115.
de Heem, Maler, 18, 64. — 58.
Heemskerk, Maler, 16, 64. — 58.
v. Hefner, Maler, 12, 48.
Heidebolf, C., Archit., Nürnberg, 14, 55.
Heidenreich, Maler, Berlin, 45, 178.
Heinlein, Maler, München, 59, 211.
Heller, Karl, Zeichner, Nürnberg, 3, 10.
Heller, Joseph, Kunstforscher, Bamberg, 58, 231.
Helmicki, Maler, 16, 63.
Helmle, Glasmaler, Freiburg im Breisgau, 29, 115.
Helft, van der, Maler, 4, 16. — 18, 70.
Hemſſen, Maler, 4, 16.
Henfel, Maler, Berlin, 8, 32. — 12, 48. — 37, 228.
Hengsbach, Maler, Düsseldorf, 46, 182.
Henri Wedeling, 49, 196.
Hensen, Archäolog, Rom, 4, 16.
Herdig, Maler, Berlin, 9, 36.
Hermann, M., Archit., 23, 92.
Hermann, C., Maler, Berlin, 29, 146. 147. — 39, 256. — 46, 47, 188. — 58, 230.
v. Heß, Heinrich, Maler, München, 3, 12. — 29, 114. — 46, 47, 188. — 58, 230.
v. Heß, Peter, Maler, München, 58, 230, 219.
Heſſe, Architekt, Berlin, 59, 224
Heunert, Maler, Düsseldorf, 49, 194.
van der Heyden, Maler, 48, 192.
v. Heydeck, Adolph, Sammler, Dessau, 58, 231.
Hildebrandt, Th., Historienmaler, Berlin, 44, 176. — 45, 179.
Hildebrandt, C., Landschaftsmaler, Berlin, 7, 27. — 24. — 46, 183. — 49, 194. — 58, 230.
Hiller, Architekt, Kopenhagen, 58, 232.
Hillgers, Maler, Düsseldorf, 15, 60. — 49, 194.
Hinkel, Schriftsteller, Marburg, 14, 56.
v. Hirſcher, Sammlung, Freiburg im Breisgau, 60.
Hittorf, Architekt, Paris, 30, 119.
Hipig, Fr., Architekt, Berlin, 1, 3. — 53.
Hobbema, Maler, 31, 124. 42, 168.
v. Hochſtetter, Albertine, Malerin, Berlin, 49, 195.
van Hoeye, Rambeul, Kupferstecher, 28, 110.
Höder, Maler, Breslau, 59, 236
Höfer, Lithograph, Nürnberg, 3, 11.
Hofer, Bildhauer, Stuttgart, 24, 98.
Hoffmann, A., Kupferstecher, Berlin, 51, 202.

Digitized by Google

Hofstad, Peter Maler, 62, 247.
Holbein, Hans d. J., Maler, 4, 16. — 28, 110. — 58. — 58, 232. — 60. — 62, 246.
Holdert, Maler, Stuttgart, 38, 151.
Holl, Kupferstecher, London, 36, 144.
Hollar, Kupferstecher, 28, 110. — 29, 115.
Honcrin, Maler, 23, 91.
Hondius, Wilhelm, Kupferstecher, 16.
Hooghe, Pieter de, Maler, 58.
Hopfgarten, Maler, Berlin, 42, 168.
Hopfgarten, Bildh., Berlin, 51, 203.
Hornung, Maler, Genf, 23, 90.
Horsley, Maler, London, 28, 112.
Hofemann, Maler, Berlin, 45, 178.
Hoffauer, Holzgeldschmied, Berlin, 41, 164.
Hoftein, Maler, Paris, 22, 80. — 24.
Houbraken, Kupferstecher, 28, 110.
Houben, Bildhauer, 5, 20.
van Howe, Maler, 51, 203.
Hübner, Karl, Maler, Düsseldorf, 38, 151. — 47, 186.
Hübsch, Architekt, Karlsruhe, 50. — 52. — 58. — 58, 230. — 62, 247.
Hülser, Maler, Düsseldorf, 49, 194.
Humbloet, Emmeline, Malerin, Dresden, 49, 195.
Hunderthpfund, Hubert, Maler, 42. — 43.
Hüsning, Hans, Formschneider, 58, 231.
Huyfem, Maler, 24, 96. — 31, 124.

J.

Jackson, Archit., London, 15, 60.
Jacobs, Maler, Antwerpen, 51, 202.
Jacobs, C., Maler, Gotha, 36, 151.
Jacquand, Maler, 48, 192. — 56, 224. — 57.
Jacquard, Maler, 11, 44. — 23, 90.
Jäger, Archäolog, Reuß, 5, 20.
Jäger, G., Maler, 26. — 27, 107.
Jahn, K., Archäolog, Bern, 58, 232.
Jahn, O., Archäol., Leipzig, 63.
Jaley, Bildh., Paris, 18, 72.
Jammet, Maler, 24.
du Jardin, Maler, 31, 124.
Ibannej, Architekt, Madrid, 28, 104.
Jeanron, Maler, Paris, 15, 60. — 22, 88.
Jehotte, Bildhauer, Brüssel, 48, 196.
Jenkins, Zeichner, London, 36, 144.
Jenner, Kupferstecher, 28, 111.
Jenzen, Lithograph, Berlin, 2, 8. — 51, 202.
Jermdorff, Maler, Oldenburg, 9, 35. — 13, 51.
Jesi, Kupferstecher, Paris, 41, 163.
Ihlee, Eduard, Maler, Frankfurt a. M., 38, 150. — 59.
Ingres, Maler, Paris, 22. — 22, 88. — 56, 224.
Jolly, Architekt, Paris, 24, 96.
Jones, Inigo, Architekt, 11. — 13, 50.
Jordaens, Maler, 16, 64.
Jordan, Maler, Düsseldorf, 47.
Jorio, Archäolog, Neapel, 21, 84.
Isabelle, Architekt, Paris, 52, 208.
Juillerat, Malerin, 24.

K.

Kalisch, Maler, 51, 203.
Kaltenmeser, Maler, München, 55, 219.
Kamfen, Maler, Amsterdam, 51, 203.
Kaselowski, Maler, Berlin, 63, 252.
Kaspar, Kupferstecher, Berlin, 57, 228.
v. Kaulbach, Wilh., Maler, 12. — 31, 124. — 37. — 50, 200. — 54, 216.
Kaulbach, Friedrich, Maler, München, 57, 226.
Kellner, Glasmaler, Nürnberg, 29, 115. — 63, 252.
de Keyser, Maler, Antwerpen, 31, 124. — 39. — 51, 202.
Kinkel, Schriftsteller, Bonn, 20. — 22.
Kirchner, Maler, München, 15, 60. — 23, 92.
Kirner, Maler, München, 22, 88. — 55, 219.
Kiß, Bildhauer, Berlin, 37. — 61, 244.
Klagmann, Bildhauer, Paris, 21, 84.
Klein, J. A., Maler, München, 47, 187.
Klein, W., Landschaftsmaler, 49, 194.
Kleinmann, Maler, München, 50, 235.
de Klerk, Maler, 51, 202.
v. Klöber, Maler, Berlin, 9, 36. — 51.
Kluge, Maler, Leipzig, 38, 151.
Knirim, Maler, Kassel, 42, 166.
Knobbauch, Architekt, Berlin, 53, 210.
Knolle, Kupferstecher, Berlin, 44, 176.
Koch, Fr., Architekt, Wien, 53, 212.
Koch, J. C., Maler, 59.
v. Kobell, Techniker, München, 9, 36.
Kobell, Maler, München, 53, 212.
Koeckkoed, Maler, d. Ae., 10, 40. — 51, 203.
König, Gustav, Maler, Dresden, 17, 67.
Kolbe, Maler, Berlin, 42, 168. — 44, 175. — 63, 252.
Kolbe, C. W., Zeichner, 56, 223.
Koner, Archäolog, Berlin, 17, 68.
Kopp, Bildhauer, 39, 154.
Koster, Maler und Schriftst., Heidelberg, 35, 139. — 43, 171.
Kraber, Kupferstecher, Nürnberg, 9, 35.
Kraft, Geheimrer, Bonn, 5, 20.
Kraft, Adam, Bildhauer, 3, 11.
Kramer, Architekt, Prag, 5, 20. — 32, 172.
Kretschmer, Maler, Berlin, 16, 64. — 42, 168. — 45, 178.
Kreuz, Maler, Venedig, 24, 96.
Krieger, Maler, Breslau, 38, 151.
Kriehuber, J., Maler, Wien, 52, 212.
Kriehuber, Lithograph, Linz, 40, 160.
Kroned, Maler, Berlin, 38, 151.
Krüger, Maler, Berlin, 1, 3. — 4, 16. — 45, 178.
Krüger, Medailleur, Dresden, 1, 4.
Krüger, Landschaftsmaler, Salzwedel, 49, 194.
Krumpholz, Maler, Wien, 21, 84.
Krufemann, Maler, Haag, 63.
Küchelbecker, Maler, München, 59, 235.
Küß, F., Maler, Wien, 53, 212.
Kugler, Dr. Franz, Berlin, 3, 12. — 5. — 14, 56. — 15, 58. — 20. — 21, 84. — 24, 96. — 30. — 30, 120. — 43, 170. — 60, 239. — 61, 244.
Kugler, Louise, Malerin, Berlin, 49, 195.
Kung, Karl, Maler, Karlsruhe, 58, 230.
Kunz, Rud., Maler, Karlsruhe, 58, 250.
Kupelwieser, Maler, Wien, 12, 48. — 59, 236.

L.

Labrouste, Architekt, Paris, 22, 88.
Lagier, Maler, 23, 91.
Lallemand, Maler, Wien, 53, 212.
Lajard, Archäol., Paris, 10, 40.
Lambart, Kupferstecher, 28, 111.
Lambelle, Maler, Paris, 51, 203. — 60, 240.
Landi, Gasparo, Maler, Piacenza, 15.
Landseer, Archäolog, London, 10, 40.
Lange, Ludwig, Archit., München, 3, 12.
Lange, Julius, Maler, München, 53, 212.
Lapito, Maler, 10, 44. — 24.
v. Lasberg, Sammlung, Mörsburg, 64, 254.
Lassaulx, Architekt, Koblenz, 64, 256.
Lalaspie, Architekt, Paris, 11, 44.
Lauchert, Maler, München, 38, 151.
Layard, Archäolog, London, 7, 28. — 10, 40. — 33, 132. — 63, 252.
Leclerc, Medailleur, Paris, 54, 216.
Lecomte, Kupferstecher, Paris, 22, 88.
Lee, F. R., Maler, London, 13, 52.
Leemans, Archäolog, Leyden, 46, 184.
Lefebure, C., Maler, München, 59, 235.
Lefebure, R., Maler, München, 59, 235.
Lefebure, Kupferstecher, Paris, 13, 51.
Lefevre, Maler, Lyon, 23.
Legrand, Maler, München, 59, 235.
Lehmann, Heinr., Maler, Paris, 22. — 22, 88.
Lehmann, Rudolph, Maler, Paris, 4, 16. — 22, 88.
Lehmann, C., Lithogr., Kopenhagen, 58, 232.
Lely, Peter, Maler, 16, 63.
Lely, Maler, 28, 110.
Leonhart, Architekt, Konstanz, 62, 246.
Leopoldron, Maler, Paris, 23, 91. — 51.
Lerfch, Archäolog, Bonn, 5, 20. — 8, 32. — 59, 236.
Lessing, Maler, Düsseldorf, 49, 194.
Lefueur, Maler, 5, 20.
Letronne, Archäolog, Paris, 26, 104.
Leu, Maler, Düsseldorf, 49, 195.
de Leu, Maler, Düsseldorf, 49, 194.
Leybold, C., Maler, Wien, 53, 212.
Leyden, Lucas von, Maler, 16.
Leys, Maler, Antwerpen, 38.
Linde, Maler, London, 38, 151.
Lindemann-Frommel, Kupferstecher, Karlsruhe, 26, 103.
Lingelbach, Maler, 16, 64.
Linton, Holzschneider, London, 19, 76. — 36, 144.
Lippi, Filippino, Maler, 30.
Lippi, Filippo, Maler, 55.
Lipsius, Maler, 18, 70.
Lionardo da Vinci, Maler, 43.
Lloyd, Watkins, Archäolog, London, 17, 68. — 41, 164.
Lodeck, Archäolog, Königsberg, 44, 176.
Loef, Walter, Archäol., Malta, 18, 72.
Löhle, Lithograph, München, 15, 60. — 58, 232.
Longhi, Kupferstecher, 16.
Longpérier, Archäolog, Paris, 10, 40.
Loofchen, Blumenmaler, Berlin, 31, 124.
Lorenz, Medailleur, Berlin, 6, 24. — 53.
de Lorme, Maler, 18, 70.
Lope, Maler, München, 47, 187.
Lowe, Archäolog, 51, 204. — 58, 232.
Lucanus, Schriftsteller, Halberstadt, 42, 168. — 43, 170. — 54, 215. — 59, 235.

Digitized by Google

Lüberitz, Kupferstecher, Berlin, 44, 176. — 54, 215.
Lüdersdorf, Glasmaler, Berlin, 51.
Luini, B., Maler, 4, 16.
Lutherburg, Maler, 37, 148.
van Lys, Maler, 16, 64.

M.

Mabuse, Maler, 4, 16.
Maillé, Maler, London, 28, 112.
Maderno, Stefano, Bildhauer, 35, 139.
Madrazo, Maler, Madrid, 35, 140.
Maes, Schlachtenmaler, 16, 64.
Magniadès, Medailleur, Paris, 64, 256.
Magnus, Maler, Berlin, 45, 178.
Magnussen, Finn, Archäol., Kopenhagen, 9, 36.
Magrini, Schriftsteller, Vicenza, 11. — 56.
Mahr, Techniker, Darmstadt, 44, 176.
Maitani, Architektenfamilie, 20, 80.
Maindron, Bildh., Paris, 22, 88.
Malacarne, Architekt, Vicenza, 11.
Mandel, Kupferstecher, Berlin, 8, 32. — 51, 202.
van Mander, Maler, 16, 63.
Manfredig, Maler, Paris, 22, 88. — 47, 187.
Maratti, Carlo, Maler, 4, 16.
Marchese, Schriftsteller, Florenz, 61, 242.
Marchi, Archäolog, Rom, 4. — 6. — 8.
Maréchal, Glasmaler, Metz, 30, 119.
Marchetti, Bildhauer, Paris, 22. — 56, 224.
Marrel, Medailleur, Paris, 64, 256.
Martin, A., Techniker, Wien, 19, 76.
Martin, B., Glasmaler, Berlin, 51.
Martini, Architekt, Kamenz, 1, 4. — 53, 210.
Masaccio, Maler, 30.
Massalier, Kupferst., Paris, 22, 88.
Massa, Bildhauer, 15, 59.
Matham, Kupferstecher, 16, 64.
Maubeuge, Maler, 18, 70.
Mauch, Eduard, Architekt, Ulm, 10, 39.
v. Mauch, Architekt, Stuttgart, 14, 55.
Max, Joseph, Bildhauer, Prag, 5, 20. — 35, 140.
Mayer, Friedrich, Gelehrter, Nürnberg, 3, 10.
Mayer, Thomas, Maler, München, 59, 235.
v. Mayr, Maler, München, 9, 35.
Meemenn, Jfrael van, Maler, 18, 71.
Melchior, Maler, München, 59, 234.
Ménu, Bildhauer, Paris, 17, 68.
Mengé, Nat., Maler, 58, 230.
Menzel, A., Maler, Berlin, 45.
Merley, Medailleur, Paris, 64, 256.
Merlens, A., Ciseleur, Berlin, 40, 158. — 41, 164.
Merz, Goldarbeiter, Neustadt, 5. — 7. — 52, 206.
Messys, Quintyn, Maler, 60, 238.
Mey, Maler, Rom, 47.
Meyer, Architekt, München, 10, 40. — 54, 216.
Meyn, Maler, 31, 124.
Meyns, Maler, Düsseldorf, 49, 195.
Meyer, D., Maler, Berlin, 45, 178.
Meyer, J. G., Maler, Düsseldorf, 47, 186.
Meyer, Louis, Marinemaler, 51, 203.
Meyer, Wilhelm, Architekturmaler, Zürich, 64, 256.
Meyerheim, G., Maler, Berlin, 6, 24. — 42, 168. — 45, 178. — 47, 228.
Meyerheim, W., Maler, Berlin, 45, 178.
Michelozzo, Bildhauer, 35, 218.
Mieris, Franz, Maler, 4, 16. — 18, 70. — 31, 124. — 42, 168. — 58.
Mieris, W., Maler, 58.
Mignon, Abr., Maler, 58.
Milanesi, Brüder, Kunstforscher, Siena, 24, 95. — 30.
Milani, 61, 242.
Milano, Graf, Archäolog, Neapel, 14, 56.
Milde, Maler, Lübeck, 64, 255.
Miller, Erzgießer, München, 56, 224. — 62, 248.
Minoda Fiesole, Bildhauer, 35.
Müller, Bildhauer, Berlin, 51, 203.
Monrenhout, Maler, 51, 203.
Moncornet, Kupferstecher, 28, 111.
Mone, Jean, Bildhauer, 3, 10.
Montenari, Giov., Architekt, 56, 222.
Montessuer, Maler, Lyon, 23, 90.
Morgenroth, Maler, 39.
Morgenstern, Maler, München, 53, 212.
du Mortier, Sammler, Tournay, 1.
Mote, Kupferstecher, London, 64, 256.
Morley, Maler, Paris, 22, 88.
Mücke, Heinrich, Maler, Düsseldorf, 26, 104.
Müller, Maler, München, 38, 151.
Müller, Friedrich, Kupferst., Dresden, 2, 7.
Müller, G., Architekt, Wien, 53, 212.
Müller, W., Kupferstecher, 10, 39.
Müller, Fr., Maler, Kassel, 41, 164.
Muhr, Maler, Berlin, 31, 124.
Murillo, Maler, 4, 16. — 31, 124. — 42, 168.
Mys, Toreute, 55, 220.

N.

Nahl, Karl, Maler, Kassel, 38, 150.
Nash, Joseph, Maler, 39, 155.
Nasmyth, Maler, 37, 148.
Navez, Maler, Brüssel, 62.
Neale, Architekturzeichner, Tattington, 3, 12.
de Necker, Maler, 16, 64.
Neefs, Peter, Maler, 24, 98.
van der Neer, Maler, 31, 124.
Neher, Maler, Stuttgart, 12, 48. — 57, 228.
Nehrenz, Maler, Berlin, 38, 151.
Nehrlich, Maler, 23, 92.
Nelle, Ciseleur, Berlin, 17, 68.
Neugebauer, J., Maler, Wien, 53, 212.
Neuenther, Maler, München, 9, 36. — 59, 234.
Neuß, Graveur, Augsburg, 9, 36.
Nicolaj, Maler, 23, 92.
Nieuwerf, Graf, Bildhauer, Haag, 34, 136.
Niggerath, Goldarbeiter, Bonn, 5, 20.
Nördy, Maler, Kopenhagen, 52, 208.
Noyes, Maler, 16, 63.
van der Nüll, Architekt, Wien, 5, 20.

O.

Oescher, Maler und Architekt, Wien, 53, 212.
Oldermann, Kupferstecher, 42, 168.
Opzoomer, Maler, 51, 203.
Orefice, Domenico, Architekt, 56, 222.
Orefici, Ottavio Brute, Architekt, 56, 222.
Orioli, Archäolog, Rom, 4, 16.
Orley, Bernard van, Maler, 4, 16. — 64, 254.
Offenbeck, Maler, 18, 71.
Okade, Maler, 31, 124. — 42, 168.
Oudine, Kupferstecher, Paris, 22, 88.
Oudiné, Medailleur, Paris, 64, 256.
Outrim, Kupferstecher, 13, 52.
Overbeck, Maler, Rom, 58, 230.

P.

Paccard, Archäolog, Paris, 63, 252.
Palladio, Andrea, Architekt, 11. — 13. — 54, 215.
Palma Vecchio, Maler, 4, 16. — 16, 64.
Palme, Maler, München, 35, 140.
Pampaloni, Bildhauer, Florenz, 9, 36.
Panofka, Archäolog, Berlin, 5, 20. — 8, 32. — 17, 68. — 23, 92. — 26, 104. — 33, 132. — 38, 152. — 43, 172.
Pape, G., Maler, 49, 194.
Papety, Maler, Marseille, 23. — 60, 240.
Paris, Kupferstecher, 18, 111.
Parrhasios, Maler, 55, 220.
Pasquino di Maiteo da Montepulciano, Bildh., 55.
Passavant, Maler und Kunstforscher, Frankfurt, 3, 12. — 19, 76.
Passini, Maler, Wien, 53, 212.
Patras, Lambert, Bildhauer, 1.
Pavabattas, Archäolog, Madrid, 58, 232.
Paunz, Stahlstecher, London, 52, 208.
Peacham, Kupferstecher, 28, 110.
v. Pechmann, Architekt, 3, 12. — 9, 36.
Pecht, Maler, Dresden, 18, 72.
Pelargus, Erzgießer, Stuttgart, 39, 154.
Pelham, Kupferstecher, 28, 111.
Pembroke, Münzsammlung, London, 48, 192.
Penz, G., Maler, 4, 16.
Perfetti, Maler, Florenz, 61, 242.
Perlberg, Maler, Nürnberg, 38, 151.
Persius, Architekt, 56, 224.
Persyn, Kupferstecher, 16, 64.
Pervin, Maler, Paris, 22, 88.
Peene, Maler, 16, 64. — 57, 228.
Petersen, Maler, 39.
Petrat, Kupferstecher, Wien, 13, 51.
Petzl, Maler, München, 15, 60.
Pfaffenhoffer, Archäolog, 49, 196.
Pfannschmidt, Maler, Berlin, 44, 175.
Pfeil, Graf, Dilettant, 1, 4.
Picart, Kupferstecher, 28, 111.
Piehl, Bildhauer, Berlin, 51, 203.
Pierenmann, Maler, 51, 203.
Pietrowsky, Maler, Berlin, 45, 178.
Pignery, Architekt, Paris, 14, 56.
de Pilé, Maler, 43.
Pilon, Bildhauer, 5, 20.
Piloty, d. J., Lithograph, München, 11, 43. 44. — 15, 60. — 36, 144.
Pilz, Bildhauer, Wien, 53, 212.
Pini, Kunstforscher, 30. — 61, 242.
Pingrri, Medailleur, Paris, 64, 256.
Pippi, Giulio Romano, Maler und Architekt, s. Giulio.
Piper, Archäolog, Berlin, 31.
Piquer, Jose, Bildhauer, Madrid, 36, 144.
Pischtschaltin, Kupferstecher, Rom, 64, 255.
Platner, Schriftsteller, Rom, 48, 190.
Penie, Antonio da, Architekt, 11, 43. — 13, 50.
Perdenone, Maler, 15.
Portmann, Maler, Düsseldorf, 49, 194.
Prabier, Bildhauer, Paris, 10, 40. — 22, 88.

Digitized by Google

Praet, Stéphan de, Kupferstecher, 16.
Preltschner, Bildh., Wien, 53, 212.
Procaccini, Camillo, Maler, 60, 239.
Pugin, Architekt, London, 50, 200.
Puget, P., Bildhauer, 35, 138.
Pulian, Maler, Düsseldorf, 49, 195.
Puligo, Maler, 60, 239.
Putinski, Kunstforscher, Leipzig, 4, 18. — 19, 40. — 22, 87. — 23, 91.

Q.

Quaglio, Dom., Maler, 23, 92.
v. Quandt, Schriftsteller, Dresden, 42, 166. — 43, 170. — 60, 239.
v. Quast, Architekt, Berlin, 9, 36. — 59, 235.
Quellinus, Bildh., 16, 64.
Quentin Messys, Maler, 4, 16.
Querein, Jacopo, Bildhauer, 1, 2.

R.

Rabe, Archäolog, Berlin, 9, 36. — 17, 68.
Rabe, C., Maler, Berlin, 45, 178.
Rabuske, Maler, Berlin, 45, 178.
Rafael Sanzio, Maler, 2, 6. — 19, 75. — 36, 144. — 47, 188. — 48, 190. — 57, 226. — 64, 253.
Rafaellino del Garbo, Maler, 57, 228.
Raffali, J., Maler, Wien, 53, 212.
Rahl, C., Maler, Wien, 53, 212.
Rahn, Kupferstecher, München, 12. — 12, 48.
Rambour, Maler, Köln, 46, 184.
Ramsli, J. M., Maler, Wien, 53, 212.
Raoul-Rochette, Archäolog, Paris, 19, 76. — 43, 172. — 58, 232. — 60, 240.
Ratti, Maler, Berlin, 45.
Rauch, Christian, Bildhauer, Berlin, 27, 108. — 37, 147. — 51, 202.
Razzi, Gio. Antonio, gen. Il Sodoma, 43, 171.
Regnier, Blumenmaler, 24, 94.
Rehle, Maler, München, 22, 88.
v. Reiffenberg, Gelehrter, Brüssel, 30, 120.
Reigwirr, Miniaturmaler, 24.
Reindel, Kupferstecher, Nürnberg, 21, 83.
Reich, Bildhauer, Karlsruhe, 62, 246.
Reinhart, Maler, Rom, 14, 56.
Reinhold, Franz, Maler, 14, 56.
Reinhold, Friedrich, Maler, 14, 56.
Rembrandt, Maler, 31, 124. — 42, 167.
Remy, Maler, Berlin, 38, 151.
Reni, Guido, Maler, 4, 16. — 18, 71. — 27, 108.
Renie, Maler, Lyon, 24.
v. Rengerl, Maler, Berlin, 45, 178.
Retbel, Maler, Düsseldorf, 38, 151.
v. Rettberg, W., Kunstforscher, 3, 12.
v. Reumont, Schriftst., 14, 56. — 20, 80. — 30, 118. — 34, 136. — 42, 168. — 47, 188. — 61, 243.
Richarz, Thiermaler, Karlsruhe, 39.
Richt, Paul, Maler, 18, 70.
Richter, Fr., Maler, Düsseldorf, 37, 186.
Richter, Ludwig, Maler und Kupferstecher, Dresden, 24, 94. 95. — 60, 239. 240.
Riedel, Maler, Rom, 44, 176. 34, 215.
Rietschel, Bildhauer, Dresden, 12, 48. — 36, 142. — 39, 156.
Rieder, Maler, Wien, 53, 212.
Rieris, Baron, Archäolog, Neapel, 14, 56.
Ritter, Maler, Wien, 53, 212.
Roberts, Maler, London, 39, 155.
Robin, Maler, Paris, 51, 204.
Röder, Maler, Berlin, 45, 179.
Roller, Architekt, Wien, 3, 12. — 59, 236.
Rösell, Archäolog, 6, 22.
Rogat, Medailleur, Paris, 64, 256.
Regnet, Maler, Rom, 60, 240.
Roland, Bildhauer, 15, 58.
Roman, Bildhauer, 5, 20.
Romano, Giulio, Maler, 43, 170.
Romero, Maler, Madrid, 56, 224.
de Ron, Maler, 39.
Roques, Maler, Toulouse, 9, 36.
Rosenthal, Architekt, Magdeburg, 59, 236.
Rosmäl, Kunstforscher, 30. — 34, 136. — 61.
Ross, Maler, London, 64, 256.
Rossbach, Architekt, 23, 92.
Rosellini, Antonio, Bildhauer, 15, 58.
Rothbart, Lithograph, Nürnberg, 3, 10.
Rothe, Architekt, Berlin, 9, 36.
Rothenhammer, Joh., Maler, 62, 247.
Rottmann, Landschaftmaler, München, 53, 211.
Rour, C., Maler, Heidelberg, 38, 151.
Roux, Bildhauer, Amsterdam, 34, 135. — 37, 148. — 51, 204.
Rubens, P. P., Maler, 11, 44. — 37, 148.
Rude, Bildhauer, Paris, 22, 88.
Rugendas, Moriz, Maler, Augsburg, 26, 102.
Ruhl, Architekt, Kassel, 10, 40.
Ruhl, Maler, Kassel, 26, 104. — 59, 234.
v. Rumohr, Kunstforscher, 30. — 43, 172.
Runge, Architekt, Berlin, 63, 252.
Ruß, Maler, Wien, 53, 212.
Ruskige, Maler, Stuttgart, 31, 124. — 38, 150. — 57, 226.
Ruthardt, Maler, 18, 71.
Ruysdael, Maler, 31, 124. — 37, 148. — 58.
Rusch, Rachel, Malerin, 31, 124.
Rutten, Maler, 51, 202.
Rümann, Architekt, 53, 212.

S.

Saal, C., Maler, Düsseldorf, 49, 195.
Sabatier, Numismatiker, Petersburg, 46, 184.
Sachtleven, Hermann, Maler, 64.
Sagert, Kupferstecher, Berlin, 1, 4. — 51, 202. — 64, 215.
Saint Jean, Blumenmaler, Lyon, 24.
Sandmann, Lithograph, Wien, 14, 56.
Sandrart, Joachim, Maler, 2, 35. — 61, 243. 244.
Sandrart, Jakob, Kupferstecher, 16.
Sanmicheli, Architekt, 11, 43.
Sanfovino, Andr., Bildhauer, 15.
Sanfovino, Jac., Architekt, Venedig, 11, 42.
Sanzio, Giovanni, Maler, Urbino, 19, 76.
Sardam, Maler, 18, 70.
Sarto, Andrea del, Maler, 16, 64.
Sauter, Eiseleur, Wien, 17, 68.
Scarabelli, Schriftst., Piacenza, 15.
Scamozzi, Ottavio Bertotti, Architekt, 58, 222.
Schadow, Bildhauer, Berlin, 9, 36.
v. Schadow, Maler, Düsseldorf, 36. — 45, 179.
Schaffhäusslin, Hans, Maler, 60, 238.
Schaffner, Martin, Maler, 60, 238.
Schaller, Eduard, Maler, Wien, 26, 103.
Schaller, Ludwig, Bildhauer, München, 49, 196.
Scharff, Medailleur, Wien, 42, 48.
Scheerer, Glasmaler, Stuttgart, 57, 228.
Scheffer, Ary, Maler, Paris, 22, 88. — 63.
Scheffer, Henri, Maler, Paris, 11, 44.
Scheins, Maler, Düsseldorf, 15, 60. — 49, 195.
Schelfhout, Maler, 51, 203.
von Schendel, Maler, 51, 203.
Scheuren, Maler, Düsseldorf, 15, 60.
Schiavoni, Maler (im 17ten Jahrhundert), 16, 64.
Schinkel, Architekt, 1, 4. — 39. — 59, 143. 146.
Schirmer, J. W., Maler, Düsseldorf, 49, 195.
Schirmer, W., Maler, Berlin, 49.
Schleich, Kupferstecher, München, 12, 48.
Schlesinger, Maler, Berlin, 6, 24. — 18, 72. — 43, 170.
de Schmid, Maler, Mecheln, 38, 151.
Schmidt, Schriftsteller, Wien, 3, 12.
Schmidt, C., Landschaftsmaler, Düsseldorf, 49, 194.
Schmidt, Historienmaler, Stuttgart, 18, 70.
Schmidt, Max, Landschaftsmaler, Berlin, 49.
Schmidt, Zeichnungslehrer, Altenburg, 16, 40.
Schnaase, Gelehrter, Düsseldorf, 5.
Schneider, Maler, Koburg, 29, 116.
Schneider, A., Maler, 36, 151.
Schnorr, Maler, Prag, 22, 88.
v. Schnorr, Julius, von Carolsfeld, Maler, Dresden, 26. — 27. — 54. 216. — 58, 230.
Schöler, Kunstgelehrter, Erfurt, 34, 136.
Schön, Maler, München, 22, 88.
Schönfeld, Maler, München, 15, 60.
Schöninger, Galvanograph, Nürnberg, 22, 88.
Schönmann, Maler, Wien, 53, 212.
Schonganer (Schön), Martin, Maler, 2, 6. — 6, 238.
Schongauer, Georg, Goldschmied, 2, 6.
Schonhofer, Bildhauer, 10,39.
Schopin, Maler, Paris, 22, 88.
Schorn, Kunstgelehrter, 43.
Schrödl, Maler, 51, 202.
Schott, Louise, Malerin, Düsseldorf, 49, 195.
Schrader, Julius, Maler, Berlin, 44, 175.
Schraudolph, Maler, Speyer, 9, 36.
Schrödter, A., Maler, Düsseldorf, 47.
Schubert, Fr., Maler, München, 27, 106. — 57, 227.
Schubert, Lithograph, 52, 208.
v. Schüßler, A., Maler, Dresden, 38, 150.
Schulin, Kupferstecher, Berlin, 4.
Schulen, Maler, Düsseldorf, 49, 194.
Schulz, Daniel, Maler, 16, 62. 63.
Schultz, J. C., Maler, Danzig, 51, 202.
Schulze, Kupferstecher, Dresden, 2, 7.
Schulz, Maler, Wien, 12, 48.
Schulz, Architekt, Dresden, 21, 84.
v. Schwanthaler, Bildhauer, München, 38, 230 — 59, 236.
Schwarze, Maler, 51, 203.
Schwemminger, Heinr., Maler, Wien, 53, 212.

Digitized by Google

Schwemminger, Joseph, Maler, Wien, 53, 212.
v. Schwind, Maler, München, 9. — 58. — 68, 230. — 59. — 60, 235.
Segers, Maler, 16, 64.
Sehau, Architekturmaler, Paris, 21, 84.
Senlis, Sebastian, Architekt, 11, 43.
v. Sicherdsburg, Architekt, Wien, 5, 20.
Simon, Alex., Maler, 57, 228.
Simonis, Bildhauer, Brüssel, 49, 196.
Sleiglefau, Maler, 18, 70.
Sleigrau, Maler, 18, 70.
Slingeland, Maler, 58.
Smeraldi, Francesco, Architekt, 13.
Smirsch, Maler, Wien, 53, 212.
Smith, Alfr., Zeichner, 3, 12.
Smits, Maler, Haag, 39.
Snyders, Maler, 11, 44.
Soltau, Maler, Paris, 9, 34.
Sommers, Maler, Antwerpen, 51, 202.
Sompred, Maler, Berlin, 63, 252.
Sohmann, Gelehrter, Berlin, 2.
Spada, Lionello, Maler, 60, 239.
Specker, Otto, Lithograph, Hamburg, 49, 191.
Speth, Jos., Maler, München, 58, 234.
Spranger, Maler, 4, 16.
Springer, Maler, 51, 203.
Sproffe, Kupferstecher, Rom, 2, 8. — 23, 92.
Stach, Friedrich, Architekt, Wien, 53, 212.
Stanfield, Clarkfon, Maler, London, 13, 52. — 37, 148.
Stange, Bernhard, Maler, München, 15, 60.
Stanley, Maler, München, 38, 151.
Starf, B., Schriftsteller, Jena, 58, 232. — 64, 256.
Starkef, Schriftsteller, Oldenburg, 13, 51.
Steen, Maler, 31, 124.
Steffeck, Maler, Berlin, 38, 151. — 45.
Steinfand, Kupferstecher, 12, 48.
Steinbrück, Maler, 57, 228.
Steinhäuser, Bildh., Rom, 53.
Steinhäuser, Malerin, Rom, 38, 151. — 47, 187.
Steinkopf, Maler, Stuttgart, 42, 166.
Steinla, Kupferstecher, Dresden, 2, 6.
Steinle, Maler, Frankfurt, 26.
Stella, Maler, 16, 64.
Stevens, Sammler, 10, 40.
Stevens, Maler, 10, 40.
Stevenfen, Archäolog, 51, 204.
Stieglitz, Heinrich, Schriftsteller, Benedig, 26, 103.
Stieler, Maler, München, 59, 234.
Stilke, Hermann, Maler, 29, 116.
Stilke, Hermine, Malerin, 29, 118.
Stirling, William, Alterthumsforscher, London, 41, 164.
Stirnbrand, Maler, Stuttgart, 38, 151.
Storch, Maler, 55, 219.
Stothard, Archäolog, London, 30, 120.
van Straaten, B., Maler, 51, 202.
Strack, Architekt, Berlin, 1, 3. 4. — 17, 68. — 63, 252.
Strähuber, A., Maler, München, 26. — 27, 106.
Streckfuß, Maler, Berlin, 38, 151.
Stroler, Architekt, Berlin, 9, 36. — 40, 158. — 56, 224. — 63, 252.
Stürmer, Bildhauer, Berlin, 51, 203.
Suderhorf, Kupferstecher, 16, 64.
Swoboda, R., Maler, 53, 212.
Swoboda, Ed., Maler, 53, 212.
Syrlin, Georg, d. Aelt., Bildhauer, 10, 39.
Syrlin, Georg, d. Jüng., Bildhauer, 10, 39.

T.

de Taeye, Thiermaler, Antwerpen, 39.
Teichel, Kupferstecher, Berlin, 1, 3. — 57, 228.
Teichtein, Maler, München, 55, 219.
Temese, Demetrio, Archäolog, Neapel, 14, 56.
Teniers, David, Maler, 42, 168. — 58.
Terburg, Maler, 58.
Teschner, Maler, Berlin, 51.
Thäter, Kupferstecher, Berlin, 40, 159. — 59, 235.
Thevenot, Glasmaler, Sevres, 30, 119.
Thierfch, Ludwig, Maler, München, 57, 228.
Thierfch, Archäolog, München, 55, 220.
Thomas, Bildhauer, London, 28, 112.
Thorncroft, Bildhauerin, London, 29, 116.
Thorwaldsen, Bildhauer, 54, 216.
Thorwaldsen, Sammlung, Kopenhagen, 34, 136.
Thürmer, Architekt, 23, 92.
Tied, Friedrich, Bildhauer, Berlin, 35, 140. — 51, 202.
Tielmans, Kupferstecher, 28, 111.
Tintoretto, Maler, 16, 64.
Tizian, Maler, 43.
Tommaso di Bartolommeo, Bildhauer, 55.
Tournier, Medailleur, Paris, 64, 256.
Tournay, Bildhauerschule, 1.
Treml, Maler, Wien, 53, 212.
Triebel, Maler, 49, 194.
Triffino, Architekt, Vicenza, 11, 42.
Troß, Kupferstecher, Karlsruhe, 9, 34.
Troffin, Kupferstecher, Berlin, 51, 202.
Turner, Maler, 37, 148.

U.

Ruijt, Barth. van der, Maler, 58.
Ulbricht, Medailleur, Dresden, 12, 48.
Ulrich, Glasmaler, Berlin, 51.
Ungelmann, Holzschneider, Berlin, 51, 202.
Urlicke, Archäolog, Greifswalde, 5, 20. — 8, 32.
Utrecht, Adrian van, Maler, 16, 64.
Uwins, Maler, London, 13, 52.

V.

Vandyck, Maler, 16, 64. — 28, 110. 111.
Vafari, Maler und Schriftsteller, 43. — 61, 242.
Vauthier-Galle, Medailleur, Paris, 64, 256.
Veit, Ph., Maler, Frankfurt, 58, 230.
Veit, Th., Maler, 26.
Velasquez, Maler, 31, 124.
van der Velde, Adr., Maler, 16, 64. — 31, 124. — 48, 192. — 58.
Venneman, Maler, 51, 202.
Verdoelhoven, Maler, 51, 203.
Vermeersch, Maler, München, 39. — 59, 235.
Verkolje, Maler, 58.
Vernet, Horace, Maler, Paris, 22, 88. — 26, 104. — 51. — 60, 240.
Vernon, Sammlung, 33, 132.
Verreyht, Maler, 55, 219.
Verschuur, Maler, 10, 40. — 51, 203.
Vertin, Kupferstecher, 28, 111.
Viganoni, Maler, Piacenza, 15.
Vignol, Maler, Paris, 22, 88.
Villamil, Maler, 10, 40.
Vilscher, Vermeintl. Kupferstecher, 16.
Vischer, Bildhauer, 10, 39. 12, 48.
Vitruv, Architekt, Rom, 60, 240.
Vivier, Medailleur, Paris, 64, 256.
Vogel, Albert, Holzschneider, Berlin, 51, 202.
Vogel, Otto, Holzschneider, Berlin, 51, 202.
Voigt, Medailleur, München, 30, 120.
Volz, Thiermaler, München, 39.
Vosdoom, Maler, 10, 40.

W.

Waagen, G. Fr., Kunstforscher, Berlin, 1. — 3. — 33, 132. — 58. — 60. — 62. — 64.
Wach, W., Maler, 36.
Wagener, Maler, 16, 63.
Wagner, Friedrich, Kupferstecher, Nürnberg, 2, 7. — 10, 39. — 61, 243.
Wagner, M., Architekturzeichner, 23, 92.
Wagner, Michael, Bildhauer, Rom, 35, 140.
Waldorp, Maler, 10, 40. — 51, 203.
Walker, Maler, 28, 110.
Walterbain, Sammlung, 64, 256.
Walther, Hans, Zeichner, 48, 231.
Wamans, Kupferstecher, 28, 111.
Wanderer, Maler, München, 38, 151.
Wangel, Bildhauer, 15, 59.
Wandaal, Bildhauer, 53, 212.
v. Weyere, Maler, Antwerpen, 51.
Warren, Maler, London, 64, 256.
Warren, Alfred, Lithograph, London, 3, 12.
Watfon, London, 15, 60.
Watteau, Maler, London, 36, 144. — 48, 192.
Weber, A., Landschaftmaler, Düsseldorf, 49, 194.
Weenix, Maler, 16, 64.
Weishaupt, Architekt, Quedlinburg, 31, 124.
Weirotgärtner, Lithograph, Linz, 40, 160.
Welcker, Archäolog, Bonn, 5, 20.
Welle, Sammlung, London, 31, 124.
Werfe, Maler, 10, 40.
Werner, C., Maler, 23, 92.
v. Wessenberg, Sammlung, Konstanz, 64.
Westmacott, Bildhauer, London, 15, 60.
Westphal, Maler, 16, 64.
Weyden, Rogier van der, Maler, 64, 254.
White, Archäolog, 51, 204.
Wichmann, Bildhauer, Berlin, 36, 142. — 51, 202. — 64, 256.
Widnmann, Bildhauer, München, 35, 140. — 56, 224.
Wiegmann, Malerin, Düsseldorf, 47.
Wieseler, Archäolog, Göttingen, 26, 104.
Wiesner, Kupferstecher, Prag, 4, 16.
Wildt, Lithograph, Berlin, 51, 202.
Wilkie, Maler, 36, 144. — 37. 148.
Williams, Maler, 10, 40.
Williams, Kupferstecher, London, 64, 256.
Winningerode, Maler, Paris, 38, 150.
Winthrop, Archäolog, Malta, 7, 72.
Witthöft, Kupferstecher, Berlin, 51, 202.
Wölfle, Lithograph, München, 11, 43. 44.
Wolfgemuth, Maler, 4, 16. — 60, 236.
Wolard, Maler, Lyon, 38, 151.
Wolf, Joh., Maler, 57, 228.
Wolff, Bildhauer, Berlin, 41, 164.

Digitized by Google

Wolff, Wilh., Bildhauer, Berlin, 51, 203.
Wolff, Emil, Bildhauer, Rom, 53.
Wolffensberger, Maler, Neapel, 64, 256.
Wouverman, Maler, 37, 148.
Wright, Schriftsteller, London. 52, 208.
Wynfeld, Maler, 51, 203.

3.

Zahn, Archäolog, Berlin, 33, 132.
Zamberlano, Francesco, Architekt, 56, 222.
Zeger, Glasmaler, Berlin, 51.
Zeitblom, Bartholomäus, Maler, 35, 140. — 58. — 60. — 64, 254.
Zestermann, Archäolog, Leipzig, 19. — 20, 78.
Ziebland, Architekt, München, 11, 44.
Ziegler, Maler, Paris, 22, 88.
Zilli, Antonio, Architekt, 13, 50.
Zimmermann, A., Maler, München, 15, 60.
Zimmermann, Gl., Maler, München, 15, 60. — 59.
Zimmermann, Max, München, 53, 212.
Zimmermann, Richard, München, 53, 212.
Zwirner, Dombaumeister, Köln, 21, 84. — 47, 188. — 50, 200. — 62, 248.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 1. Donnerstag den 6. Januar 1848.

Ueber eine alte Bildhauerschule
zu Tournay in den Niederlanden.

Von Prof. G. F. Waagen.

Die Geschichte der Skulptur ist bisher in den Niederlanden sehr vernachlässigt worden. Dieses kann auch nicht befremden, denn einmal hat die hohe Blüthe, zu welcher die Malerei daselbst im 15ten wie im 17ten Jahrhundert gelangt ist, und die zahlreichen, noch aus beiden Epochen vorhandenen Denkmäler die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde vorzugsweise auf sich gezogen, und dann sind mit wenigen Ausnahmen alle Hauptwerke der Skulptur vor dem 16ten Jahrhundert durch die Bilderstürmer im Jahr 1566 und die Zerstörungswuth der im Jahr 1793 eindringenden Franzosen vernichtet worden. Ich habe daher zur möglichen Ausfüllung dieser Lücke bei meinem jüngsten Aufenthalt in den Niederlanden mich vielfach nach den noch vorhandenen Ueberresten der Skulptur umgethan und dadurch die Ueberzeugung gewonnen, daß diese Kunst im Großen wie im Kleinen daselbst schon sehr früh, wahrscheinlich bereits im 9ten Jahrhundert, zur Ausübung gekommen ist und bereits vom Anfang des 12ten Jahrhunderts ab in dem verschiedensten Material, in Bronze, in Stein, in Holz und in Elfenbein höchst ausgezeichnetes und Eigenthümliches hervorgebracht hat. Allem Ansehen nach möchte die Skulptur in Erz und in Stein am frühesten bei den Wallonen einen hohen Grad von Ausbildung erreicht haben, und erscheinen wieder Dinant und Tournay als die Mittelpunkte eigenthümlicher Schulen. Bei einer den Wallonen eigenen, vorzüglichen Anlage für Skulptur hat ohne Zweifel die schon früh in Gebrauch gekommene Steinkohle in der Nähe von Dinant sehr viel beigetragen, daß dort vorzugsweise die Skulptur in Erz, sowie ein bei Tournay in großen Massen dastehender dichter Kalkstein von graublauer Farbe, und dort pierre bleue genannt, daß dort besonders die Skulptur in Stein betrieben worden ist.

Von der Anzahl von Rundwerken, Taufbecken mit Reliefen, Gingpulten, Tabernakeln, Kandelabern u. s. w., welche in Guß, getriebener und geschmiedeter Arbeit im Lauf der Jahrhunderte aus den Werkstätten der »balteurs de Dinant,« wie sich diese Künstler schlicht und bescheiden nannten, hervorgegangen, und welche sämmtlich in Belgien unter dem Namen der »dinanderie« begriffen werden, ist nur äußerst wenig bis auf unsere Tage gekommen. Unter der noch geringeren Zahl großerer Werke nimmt das berühmte Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich unbedingt die erste Stelle ein. Da ich bei den Lesern dieser Blätter die Bekanntschaft mit dem, was Schnaase, Burckhardt, Didron und von Hasselt von diesem Werke gesagt haben, voraussetzen darf, und auch durch die vortrefflichen Abbildungen bei Didron[1] einer nähreren Beschreibung überhoben werde, so begnüge ich mich zu bemerken, daß dieses durch die urkundlichen Mittheilungen der beiden letzten Schriftsteller, als eine von dem Lambert Patras »balteur de Dinant« im Jahr 1112 ausgeführte Arbeit, beglaubigt, an Reinheit des Style, Schönheit und Deutlichkeit der vereinfachten Darstellungen, Geschmack des Faltenwurfs, Kenntniß der Natur, Trefflichkeit der Ausführung alle Skulpturen weit übertrifft, welche mir aus dieser Epoche bekannt sind, diesen Lambert Patras als einen plastischen Künstler ersten Range erscheinen läßt und von der Höhe, worauf die Skulptur in der Schule von Dinant in so früher Zeit erscheint, eine wahrhaft überraschende Vorstellung erweckt. Die namhaftesten unter den brongenen Geräthen, welche sich aus der Schule von Dinant noch erhalten haben, sind ein Gingpult, bezeichnet »Johans Joses de Dinant 1372« und ein Kandelaber, bezeichnet: »Hoc opus fecit Johannes dos Joses de Dionanto 1372,« beide in der Kathedrale von Tongern, welche ich indeß nicht aus eigner Anschauung kenne.

In Tournay sind die frühesten Arbeiten in Stein, welche mir bekannt geworden, die Skulpturen an dem südlichen Portal des Querschiffes der Kathedrale. Sie stellen Vorgänge aus der Geschichte Davids, allegorische Figuren, den hängenden und vom Teufel herabgezogenen Judas, und allerlei höchst phantastische Unthiere dar. Das Kostüm, welches mit dem Teppich von Bayeux übereinstimmt, weist entschieden auf das Ende des 11ten oder den Anfang des 12ten Jahrhunderts. Der plastische Styl ist gut, die Verhältnisse sehr lang, die feinen Falten parallel und gestnift, das Handwerk aber schon völlig ausgebildet, denn die Arbeit ist sehr scharf und die Ausführung so sehr ins Einzelne gehend, daß auf einer großen zusammengewickelten Schlange die Flecken der Haut angegeben sind. Leider ist von dieser Zeit an bis gegen die Mitte des 14ten Jahrhunderts von den größeren Denkmalen der Skulptur, welche Tournay besessen, nur noch ein einziges, nämlich das Grabmal des Watier Mouton vom Jahr 1280 in der Johanneskirche, und auch dieses in einem sehr verstümmelten Zustande vorhanden. Obgleich aber von dem im Kettenpanzer daliegenden Ritter Gesicht und Hände im Jahr 1793 abgeschlagen werden, erkennt man noch immer eine breite und tüchtige Auffassung der Form und eine sehr gute Arbeit. Dagegen sind wir so glücklich, vom Jahr 1341 bis etwa zum Jahr 1460 eine Reihe von Grabdenkmalen in mehr oder minder erhabener Arbeit zu besitzen, von denen die meisten eine Jahrszahl und Inschriften mit dem Namen der Personen haben, zu deren Andenken sie ausgeführt worden sind. Weit die bedeutendsten derselben befanden sich früher im Kloster der Franziskaner und sind gegen das Jahr 1825 aus den Ruinen desselben durch Herrn du Mortier, einen um die Geschichte der Kunst und Literatur vom Tournay hochverdienten Mann, dem Untergange entrissen worden. Diese Denkmale sind nun in mehrfacher Beziehung für die Kunstgeschichte der Niederlande von der größten Wichtigkeit. Sie beweisen zuvörderst, daß die Bildhauerei daselbst wie in Italien ungleich früher zu einer hohen und selbstständigen Ausbildung gelangt ist, als die Malerei. Sie lehren uns sodann, daß in den Werken dieser Bildhauerei die eigentlichen Vorbilder der Richtung zu suchen sind, in welcher die Brüder van Eyck in der ersten Hälfte des 15ten Jahrhunderts so Wunderbares leisten, und erklären die bisher noch immer räthselhafte Erscheinung dieser so höchst ausgebildeten Kunst im Verhältniß zu ihren

[1] E. Annales archéologiques. Band 5 erste Lieferung.

Digitized by Google

Vorgängern auf das vollständigste. Wir finden in denselben nämlich den entschiedensten Realismus in der Verbindung mit einem sehr richtigen plastischen Gefühl zu einer Meisterschaft gelangt, daß daraus erhellt, wie die Niederländer in dem getreuen und genauen Wiedergeben der einzelnen Naturerscheinung bis auf die kleinsten Zufälligkeiten es ebenso in der Skulptur allen andern Ländern Europa's zuvorgethan haben, als dieses später anerkanntermaßen in der Malerei durch die van Eyck geschehen ist. Im Vergleich mit der Skulptur in Italien insbesondere zeigte das eine kurz vor der Mitte des 14ten Jahrhunderts gearbeitete Relief ein Studium und eine Kenntniß der Natur und namentlich eine Individualisirung der Köpfe, eine Einfachheit und Schlichtheit in den Motiven, womit sich die Werke der ungefähr gleichzeitigen Bildhauer Andrea Pisano († 1345) zu Florenz und Filippo Calendario († 1355) zu Venedig nicht messen können, indem beide den menschlichen Körper noch nach einem gewissen Schema behandeln, in den Gesichtern noch theilweise sich nicht von dem Typus des Giotto frei machen können, in den Stellungen endlich noch öfter dem konventionell Gewunrenen der gothischen Skulptur folgen. Erst der um 1370 blühende Nino Pisano erreicht die naturgemäße Fülle der Formen, die Weise der Behandlung jenes Reliefs. Die Naturwahrheit derselben im Allgemeinen findet sich aber erst in den Werken des Jacopo della Quercia, dessen Kunstthätigkeit vom Jahr 1385 bis 1423 fällt.

Nach der genauen Betrachtung jener Skulpturen habe ich die Ueberzeugung gewonnen, daß Tournay im 14ten Jahrhundert für die Skulptur eine ähnliche Bedeutung in den Niederlanden gehabt hat, wie Brügge im 15ten Jahrhundert für die Malerei. Wie aber auch die ausgezeichnetsten Maler der toscanischen und römischen Schule nach den berühmten Bronzethüren des Lorenzo Ghiberti am Baptisterium zu Florenz studirt haben, so haben auch augenscheinlich die Brüder van Eyck und noch Negier van der Weyden der Reliefs zum Sakrium der Skulpturen von den so nahen Städten Brügge und Gent aus Tournay besucht. Außer der oben bemerkten allgemeinen Verwandtschaft ihrer ganzen Kunstrichtung mit jenen Skulpturen, spricht hiefür noch insbesondere die Art und die Vortrefflichkeit der gelegentlich auf ihren Gemälden angebrachten Skulpturen, wie die außerordentliche Vorliebe für den romanischen Styl in ihrem architektonischen Beiwerk, dessen schönstes und imposantestes Denkmal in den Niederlanden, die Kathedrale von Tournay, einen großen und bleibenden Eindruck auf sie ausüben mußte.

Ich gehe jetzt zur näheren Betrachtung der einzelnen Reliefs über.

Das wegen der Arbeit und des Datums von 1341 bei weitem wichtigste Denkmal ist das Grabmal des Golard de Seelin, Doktors der Rechte, und seiner Familie, ein Mezzorelief von 4½ Fuß Höhe und 3¼ Fuß Breite, welches oben durch eine reicht gothische Architektur abgeschlossen wird. In der Mitte die thronende Maria, welche dem Kinde die Brust reicht; zu ihrer Rechten kniend Golard de Seelin mit der Mütze und dem Kostüm der Doktoren, hinter ihm ebenfo seine Frau Isabeau; diesen gegenüber Nicolas de Seelin, der Sohn jener, im Kostüm eines Sergeant d'Armes des Königs von Frankreich. Der plastische Styl, wenoch alle am meisten ausgeladene Theile innerhalb derselben Fläche gehalten sind, ist hier vortrefflich, die Verhältnisse der Figuren naturgemäß. Das sehr geschmackvolle Motiv der Maria und des Kindes ist offenbar der Natur abgelauscht. Sie hält nämlich mit der rechten Hand den rechten Fuß des Kindes, welches sich mit der linken Hand an seinen linken Fuß faßt, während seine Rechte auf der Mutterbrust ruht. Die Gesichtszüge des Kindes sind sehr bildnißartig, doch keineswegs unedel, ebenso sind die Formen des Körpers völlig und naturgemäß und gehen in der Ausführung so sehr in das Einzelne, daß an dem einen Aermchen und am Knöchelansatz der Füße sich die Falten der Haut angegeben finden. Die Bewegung der Hände ist ebenso wahr als fein, und bei denen des Kindes haben auch die Finger die naturgemäße Fülle; die Finger der Maria, deren Kopf leider abgeschlagen ist, sind dagegen zu lang und mager in der Art, wie auf den Bildern Negier van der Weyden des Aeltern. Fast die größte Bewunderung erregt indeß die Art, wie die Gewänder behandelt sind. Von dem konventionell-gothischen der Falten mit den mageren und hohen Rippen, welches in der Regel den Skulpturen dieser Zeit eigen ist, findet sich hier keine Spur, es liegt denselben vielmehr eine ebenfe genaue als geschmackvolle Beobachtung der Natur zum Grunde. Die Falten vereinigen in seltenem Maaße eine große Breite in ihren Schwingungen mit einer ungemeinen Bestimmtheit und Schärfe der Arbeit, und die Ausführung geht so weit, daß nicht allein ganz in der Art, wie bei den Bildern der van Eyck und ihrer besten Schüler, Säume durch alle Windungen angegeben sind, sondern auch die Schwere des Stoffes in der Art ausgedrückt ist, daß dadurch, ganz in der Weise, wie auf dem musterhaften Gewande des Gott Vater auf dem Genter Altare von Hubert van Eyck, die Linien der Falten stellenweise leicht unterdrücken werden. Es versteht sich faft von selbst, daß bei einer so realistischen Ausbildung der idealen Figuren bei den Bildnißfiguren die Naturwahrheit noch mehr im Einzelnen verfolgt werden ist. Jene drei Personen sind daher nicht allein so individuell aufgefaßt, daß sie faft in allen Stücken, zumal in der höchst ausgebildeten und bestimmten Gestaltung des Mundes, den Eintrucf von Bildnissen machen, welche der Epoche der ganz vollendeten Kunst angehören, sondern die Ausführung geht so sehr ins Einzelne, daß die Augenbrauen, die kleinen Hautfalten unter den Augen, ja bei dem Sohn der ganz kurze Bart an Kinn und Oberlippe angegeben sind. Das einzige Konventionelle daran sind die Augen, insofern sie sämmtlich nur halb geöffnet sind. Herr du Mortier ist geneigt, dieses Denkmal dem Bildhauer Guillaume du Gardin beizumessen, von welchem er urkundlich ermittelt hat, daß der Herzog von Brabant, Johann III., im Jahr 1341 bei ihm um den sehr bedeutenden Preis von 200 Goldgulden ein in der Französischerstriche zu Löwen zu errichtendes Denkmal für seinen Oheim Heinrich von Löwen und dessen Sohn und Enkel Johann und Heinrich von Löwen bestellt hat. Da unser Denkmal dieselbe Jahrszahl trägt, nach seiner Vortrefflichkeit gewiß von einem der besten Bildhauer von Tournay in jener Zeit herrührt, und der Herzog natürlich für jenen bedeutenden Auftrag einen Meister jener Schule gewählt haben wird, der eines größern Ruf's genoß, so hat diese Vermuthung allerdings viel für sich. Mit völliger Sicherheit aber geht aus jener Bestellung hervor, daß die Bildhauerschule von Tournay zu jener Zeit in den Niederlanden in hohem Ansehen stehen mußte. Dieses Denkmal der Familie Seelin, sowie die sämmtlichen im Besitz des Herrn du Mortier, sind urspünglich und wahrscheinlich zum Theil mit Oelfarben bemalt gewesen. Letzteres ist anzunehmen, weil in dem von Herrn du Mortier aufgefundenen Bestellungsvertrag jenes Herzogs von Brabant mit dem Guillaume du Gardin an drei verschiedenen Stellen dem Künstler vorgeschrieben wird, das Denkmal mit guten Oelfarben (ode pointure de boines couleurs a oleo) zu bemalen. Diese Stelle liefert zugleich einen neuen Beleg, daß die Mischung der Farben mit Oel in den Niederlanden ungleich früher bekannt und gebräuchlich gewesen, als dir van Eyck, und behältigt die bereits im Jahr 1822 in meinem Buche über diese berühmten Maler ausführlich erhärtete Ansicht, daß ihr außerordentliches Verdienst in der Technik der Malerei nicht darin besteht, daß sie zuerst Farben mit Oel gemischt, sondern in der Weise, wie diese Mischung zur Erreichung der höchsten Kunstzwecke in der Malerei zu bewunderungswürdiger Vollkommenheit von ihnen ausgebildet

Digitized by Google

worden ist. Da die Farben an den Reliefen mit Ausnahme eines einzigen sehr zerstört waren, hat Herr du Mortier die Ueberreste mit Vorsicht abnehmen lassen, was einem willkührlichen und rohen Ueberschmieren, welchem man leider bei neubemalten Skulpturen so häufig begegnet, auch bei weitem vorzuziehen ist.

Zunächst kommt ich auf das mit dem Jahr 1380 bezeichnete Denkmal der Familie Gottwel, welches in stark erhabener Arbeit die Mitglieder derselben darstellt, wie sie vor dem Weltrichter erscheinen. In der Mitte Christus im Mosaikenstyus auf dem Regenbogen thronend, die Weltkugel unter seinen Füßen, die beiden Arme, von denen indeß der rechte abgebrochen, wiewohl noch vorhanden ist, erhoben. Unter den Füßen zwei zum ewigen Leben erstehende Figürchen, noch in Leichentüchern in offenen Särgen. Zur Rechten zunächst Johann Gottwel in der Tracht eines Magistrats von Tournay, darauf seine drei Söhne als Ritter, den Helm zu den Füßen, sämmtlich mit gefalteten Händen knieend. Hinter ihnen stehend ihre Schutzheiligen, Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist, Jakob von Compostella und Petrus. Zur Linken Christi, Marguerite, die Gemahlin des Jean Gotwell und ihre drei Töchter, ebenfalls von ihren Schutzheiligen, welche sie dem Weltrichter empfehlen, begleitet. Oben eine gothische Krönung, schon mit dem sehr gedrückten Kielbogen. Die Höhe des Reliefs beträgt in der Mitte, wo der Christus ist, 3 Fuß 10½ Zoll, sonst 2 Fuß 11 Zoll, die Breite aber 7 Fuß ½ Zoll. Obgleich dieses durch Umfang und Anzahl der Figuren bedeutende Denkmal einen minder ausgezeichneten Künstler verräth, als das vorige, so zeigt es doch bei gleich gutem Styl doch in manchen Theilen einen unverkennbaren Fortschritt der Schule. Die innere Fläche der Linken Christi beweist in der genauen und richtigen Angabe der Gelenke und der Falten in der Haut eine Zunahme der Naturbeobachtung, ebenso die Angabe der Knochel und Sehnen an den übrigens zu kurzen und breiten Füßen. Das Haar ist in breiten, sehr folgemäßen Massen mit ungemeiner Freiheit in der Führung des Meißels behandelt. Leider ist Stirn, Nase und Oberlippe des Christus abgeschlagen. Die stehenden Figuren sind etwas kurz. Doch ist dieses offenbar mehr eine Folge der zu geringen Höhe des Steins, als eines Mangels an künstlerischer Einsicht, indem an den knieenden Figuren die Verhältnisse sehr richtig beobachtet sind. Die Köpfe der männlichen Heiligen sind sehr würdig im Charakter und von edlen Formen. Besonders zeichnen sich Johannes der Täufer und Petrus durch die schöne Bildung der Nase aus. Man glaubt hier die Vorbilder der Einfeder des Hubert van Eyck auf dem Genter Altar zu sehen. Die männlichen Bildnißköpfe sind dagegen sehr individuell und kommen an Feinheit der Ausbildung dem Denkmal des Seclin nahe. Vortrefflich ist in ihnen aber der Ausdruck der Zerknirschten, sowie in den Motiven der des Emporstehens. Die Köpfe sämmtlicher acht Frauen sind dagegen mehr nach einem etwas dicken und vollen, doch im Profil sehr schönen Typus gebildet. Die Augen aber sind hier durchgängig mehr geöffnet und mit größerer Wahrheit behandelt, als an dem ersten Denkmal.

Denkmal des Jacques Jsack und seiner Gemahlin, der „Demoiselle Jsabian d'Auwaing," die zu beiden Seiten der das bekleidete Kind in ihrem linken Arm haltenden Maria knien. Vom Jahr 1401 und 1 Fuß 10 Zoll hoch, 2 Fuß 9 Zoll breit. An der Maria, deren Kopf wieder fehlt, und dem Kinde ist mehr der vortreffliche Entwurf, als die allgemeiner gehaltene Ausführung zu loben, dagegen sind die beiden Bildnißköpfe ganz so im Einzelnen individualisirt, wie auf den Bildern der van Eyck.

(Schluß folgt.)

Stahlstich.

Berliner Kalender für 1848. Zweiundzwanzigster Jahrgang. Mit 7 Stahlstichen. Berlin, Verlag von Karl Reimarus (Gropius'sche Buch- und Kunsthandlung).

Auch der vorliegende neue Jahrgang dieses Kalenders bringt uns in seinen Stahlstichen artistisch interessante Darstellungen, die nächst dem Titelbilde, dem Porträt des Prinzen Friedrich von Preußen (Sohnes des Prinzen Karl) nach einem Bilde Krüger's von Teichel gestochen, der jüngsten Thätigkeit der Architekten Berlins gewidmet sind. Besondere Wichtigkeit für die höhere künstlerische Richtung der letzteren hat zunächst das perspektivische Bild der kürzlich neugegründeten St. Petrikirche zu Berlin, die, in Folge einer von der städtischen Behörde besonders ausgeschriebenen Konkurrenz, nach den Entwürfen des Professors Strack und unter seiner Oberleitung gebaut wird. Die Bedürfnisse des evangelischen Gottesdienstes und das Bedingniß des unserm Norden eigenthümlichen Backsteinmaterials haben hier die wesentlichen Motive für Anlage, Komposition und Ausbildung des Einzelnen gegeben. Die künstlerischen Hauptformen sind, solchem Zwecke entsprechend und ohne klassische Abhängigkeit von bloß traditioneller Vorschrift, die des Spitzbogenstyles; das Ganze steigt in ernster, gehaltener Kühnheit empor. Der Bau, der ungefähr zu Ende geführt werden wird, dürfte (zumal bei dem großen Einflusse, den Herr Strack auch als Lehrer seines Kunstfaches ausübt) für den Entwickelungsgang der hiesigen Architektur eine sehr erhebliche Bedeutung gewinnen. — Andere Darstellungen beziehen sich auf diejenigen großen Anlagen außerhalb Berlins, durch welche die Stadt an den unteren Spreeufern weiter in das Land hinausgeführt wird. Schon der letzte Jahrgang des Kalenders hatte hieven ein Beispiel gebracht, indem er eine Darstellung der von Strack ausgeführten Gebäudegruppe der Nagunoskischen Gemäldegalerie und der mit dieser verbundenen Künstlerlokale, am ehemaligen Cretzierplatze vor dem Brandenburger Thore, enthielt. Ihnen hat sich neuerlich eine umfassende Gruppe stattlicher Privatgebäude angeschlossen, unter denen besonders die von dem Baumeister F. Hitzig ausgeführten durch die klassische Würde ihrer Formen das Gepräge ächt künstlerischer Gediegenheit besitzen. Diese Anlagen befinden sich auf dem südlichen Spreeufer. Am nördlichen beginnen sie zunächst der Stadt mit den weiten Baurichkeiten des Hamburger Eisenbahnhofes. Etwas weiter hinab folgt das, nach dem Plane des Geh. Oberbauraths Busse erbaute kolossale Musterfestungsmauer einen Flächenraum von 16½ Morgen umschließt. Hieven bringt der dreißigste Kalender eine malerische Ansicht, die freilich, bei dem kleinen Maßstabe des Blattes, nur in allgemeineren Zügen ein Bild des ernsten kastellartigen Charakters der Anlage geben kann. Wieder etwas weiter hinab erhebt sich der ebenfalls mächtige Bau der neuen Garde-Ulhanen-Kaserne mit ihrer Zinnenbekrönung und den thurmartig aufsteigenden Pavillons, die uns ebenfalls in einer Ansicht vorgeführt wird. Unmittelbar an die Kaserne schließt sich die vorstädtische Kolonie Moabit an, die vor noch nicht langer Frist das Gepräge eines schlichten Ackerdorfschens hatte, neuerlich aber zu einem ansehnlichen Fabrikorte angewachsen ist. Die großartigste der dortigen Fabriken ist die Eisengießerei und Maschinenbauanstalt von Borsig, die einen Flächenraum von ungefähr 120,000 Quadratfuß bedeckt, mit 900 Gasflammen erleuchtet wird, 1200 Arbeiter beschäftigt und aus der im Jahr 1846, dort gefertigt, die hundertste Lokomotive hervorging, welcher im Frühjahr 1848 die zweihundertste folgen wird. Zwei Darstellungen sind dieser Borsig'schen Anstalt gewidmet. Die eine zeigt uns die noch sehr schlichte Beschaffenheit, welche sie im

Digitized by Google

Jahr 1837 hatte: die andere ihre gegenwärtige Erscheinung, wo man eine ganze Stadt vor sich zu haben meint, über der sich Thürme und ein Wald qualmender Dampfschornsteine erheben. In dem erläuternden Text ist vorgefasst zu bemerken, daß die neueren Anlagen in dieser Anstalt nach Plänen von Strack gebaut sind und daß er in dieser Verwendung des heimischen Baumaterials für bestimmt praktische Bedürfnisse und in der ächt künstlerischen Behandlung desselben bei der naiven Befolgung aller gegebenen Bedingungen wieder die beachtenswerthesten Belege seiner Meisterschaft gegeben hat. — Ein Blatt endlich enthält eine Ansicht des noch im Bau begriffenen, aber der Vollendung sich bereits nahenden Schlosses Kamenz in Schlesien, welches J. k. H. der Frau Prinzessin Albrecht von Preußen gehört. Der ursprüngliche Plan desselben, das in seiner Gesammtheit 420 Fuß lang und 370 Fuß breit ist, rührt von Schinkel her; die weiter fortgeführeng desselben und seine theilweise Umbildung, die besonders durch die außerordentliche größere Ausdehnung nöthig wurde, ist das Werk des den Bau leitenden Hofbaumeisters Martius. Das Material, aus dem derselbe aufgeführt werden und das in seiner Eigenthümlichkeit für die Behandlung der Formen maßgebend war, ist Glimmerschiefer, Backstein und glasirte Ziegel. Er erhebt sich das Schloß mit seinen Thürmen, Hallen und Nebenbauten auf dem Rücken des Hartaberges, einsach imposant, im Charakter etwa die Mitte haltend zwischen den preußischen Ordensschlössern und den sicilisch-maurischen Schloßanlagen.

Die eben besprochene Ansicht ist nach einer Zeichnung des Grafen v. Pfeil, die Ansicht der Petrikirche zu Berlin nach einer Zeichnung von Strack, die übrigen Blätter nach Zeichnungen von Biermann gestochen. Die Stiche sind in eleganter und geschmackvoller Weise von Sagert, Schulin und Finde ausgeführt.

F. K.

Nachrichten vom November.

Plastik.

Paris. Der neapolitanische Bildhauer, Tito Angelini, hat eine von ihm gefertigte Büste der Herzogin von Aumale, und eine andere des alten Leibschoß von Tarent hiehergebracht, um sie der Königin der Franzosen zu übergeben.

Medaillenkunde.

Wien. Director J. D. Böhm hat zwei Medaillen vollendet: auf den Fürsten Paul Esterhazy: der Avers mit dem Bildniß des Fürsten; der Revers mit dem fürstlichen Palast zu Eisenstadt; ferner auf den Grafen Colloredo Mansfeld, der Avers mit dem Porträt des Grafen, der Revers in einem Lorbeerkranze mit der Inschrift auf dessen Verdienste um die Sparkasse und Versorgungsanstalt zum 70sten Geburtstage.

Demeter Petrovicz bereitet zwei Medaillen auf die ungarischen Dichter Daniel Berzsenyi (gest. 1836) und Alexander Kisfaludy (gest. 1844) vor.

Dresden. Der Verein für Erforschung und Erhaltung vaterländischer Alterthümer hat seinem Vorsitzenden, dem Prinzen Johann von Sachsen, zu dessen Ehrenjubiläum eine schöne Denkmünze von dem hiesigen Münzgravor Krüger schneiden lassen. Die Medaille enthält die Bildnisse des Prinzen und der Prinzessin, mit dem vereinigten Wappen, und auf der Rückseite eine allegorische Figur mit entsprechender Umschrift.

Alterthümer.

London. In dem College in Eton sind bei dem Wegnehmen alter Eichen-Paneele, die seit 1720 dort angebracht waren, sehr schöne Fresken entdeckt worden, die von florentinischen Künstlern aus dem 15ten Jahrhundert angefertigt worden zu seyn scheinen und die Wunder der Jungfrau Maria darstellen. Sie sind vortrefflich erhalten und der Prinz Albert hat sie fürzlich in Augenschein genommen.

Aus einer in der asiatischen Gesellschaft am 6. Nov. verlesenen Mittheilung des Herrn Klun, englischen Konsuls in Jerusalem, geht hervor, daß man einige Nachforschungen bei den sogenannten „Gräbern der Könige" gemacht, wo der neue Pascha noch Wasser graben lassen. Der Pascha hat ein großes Gefallen an Alterthümern, kauft alle Münzen um jeden Preis und erhält Beschädigte von alter Bildhauerarbeit aus allen Theilen seines Besitzthums, die dann an das neue Museum in Konstantinopel abgesandt werden. Herr Klun hatte bei ihm eine schöne Bildhauerarbeit gesehen, die eine weibliche Gestalt darstellt, welche in der Nähe einer Höhle eingeschlafen ist, während eine Schlange sie verwunden will, nach der ein Mann einen Stein schleudert. Ein anderer Mann steht in der Nähe, in Bewunderung über die Schönheit der Frau. Eine Ziege, ein Schaf und eine Sphinx gehören zu der Gruppe. Ein schöner Sarkophag, der noch vor einem Jahr unversehrt war und in der Nähe von Jerusalem lag, geht jetzt allmählig seiner Zerstörung entgegen. Es soll von einem englischen Reisenden dahin gebracht worden seyn, den einer der früheren Paschas gezwungen hatte, den Sarkophag dort zu lassen.

Rud. Weigel in **Leipzig** sucht in guten Abdrücken und gut erhaltenen Exemplaren nachstehende Blätter von **A. Dürer.**
a) Kupferstiche, Bartsch Nr. 22. 45. 59. 61. 62. 64. 65. 81. 108. b) Holzschnitte, B. Nr. 1. 57. 88. 106. 115. 120. 129. 130. 134. 150—52. 160. 164. 167. 168. Appendix B. 1. 2. 3. 5. 10. 11. 12. 14. 15. 19. 20. 22. 23. 27. 28. 29. 31. 32. 35. 36. 37. 39. 40. 42. 43. 44. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 54. 55. 56. 58. 59. 60. 61. 62.

Für Künstler, Kunstfreunde und Historiker!

In meinem Verlage ist nun vollständig erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Geschichte der flamändischen und holländischen Malerei

von **Arsène Houssaye.**

Nebst einem Anhange über die Malerschule der neuesten Zeit.

54 Bogen Text mit 30 Kupferstichen nach van Eyck, Rubens, van Dyck, Teniers, Rembrandt, Terburg, Berghem, Ruysdael und andern berühmten Meistern. Groß-Folio. Preis compl. in Mappe 33⅓ Thlr.

Leipzig, 10. Dezember 1847.

J. J. Weber.

Bei mir ist erschienen und in allen Buch- und Kunsthandlungen zu erhalten:

Die Ornamentik

des Mittelalters.

Eine Sammlung auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur

gezeichnet und herausgegeben von

Karl Heideloff.

I—Ilter Band oder 1—18tes Heft.

Mit 145 Stahltafeln und dem dazu gehörigen Text. Groß-Quart-Format. Ausgabe Nr. I. Abdrücke der Stahltafeln auf weißem Papier 36 fl. — Ausgabe Nr. II. Abdrücke auf chinesischem Papier 48 fl. 36 kr.

Dieses Werk hat nicht allein in Deutschland, sondern auch in Frankreich und England eine ausgezeichnete Anerkennung gefunden.

Nürnberg, im Dezember 1847.

Konrad Geiger.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

Nr. 2. Donnerſtag den 13. Januar 1848.

Beiträge zur Geſchichte der Holzſchneide- und Kupferſtechkunſt

von Profeſſor Haßler in Ulm.

Aus Veranlaſſung der letzten Philologenverſammlung war es dem Vorgezeichneten vergönnt, einen auf Andeutungen ſeines Landsmannes und Freundes, des Herrn Profeſſors Fr. Fiſcher, längſt gehegten Wunſch zu verwirklichen und in den reichen Sammlungen zu Baſel Nachforſchungen über einige Punkte der Kunſtgeſchichte des Mittelalters, namentlich aber der Holzſchneide- und Kupferſtechkunſt anzuſtellen. Dieſe Nachforſchungen hatten, Dank der freundlichen Führung und Förderung von Seiten der Herren Bibliothekar Profeſſer Gerlach, Profeſſer Fr. Fiſcher und Theol. Cand. Weiß, ſehr glücklichen Erfolg, und bei Gelegenheit eines Vortrags über die Barrenlſchen Imagines hatte ich die Ehre, die geehrte Verſammlung auf meine zum Theil ganz unerwarteten Funde aufmerkſam zu machen. Da dieſelben jedoch auch noch ein anderes und größeres Publikum intereſſiren dürften, als das dort verſammelte, oder als das die im Druck herauskommenden Verhandlungen leſende, ſo theile ich ſie im Nachfolgenden vorläufig und kürzlich mit.

Was zunächſt die Holzſchneidekunſt betrifft, ſo findet ſich in den Baſeler Sammlungen ein Exemplar des ſogenannten Burheimer Chriſtoph vom Jahre 1423. Das erſte iſt bekanntlich durch Dibdin aus der Karthauſe Buxheim nach England verſchleppt worden. Ein anderes, in den Pariſer Sammlungen, iſt höchſt wahrſcheinlich unächt (ſ. Seymann in Naumer's hiſtor. Taſchenbuche. 1837. S. 506). Um ſo größern Werth hat das Baſeler Exemplar, da dieſes unbeſtreitbar ächt iſt. Es rührt nämlich aus der Fiſchiſchen Sammlung her und iſt im Katalege deſſelben ſchon vor zwei Jahrzhunderten aufgeführt, alſo zu einer Zeit, wo noch Niemand an die große Bedeutung eines ſolchen Blattes als Beweismittel der Kunſtgeſchichte und an die betrügeriſche Nachbildung deſſelben dachte. Noch wichtiger für die Kunſtgeſchichte und für eine vielbeſprochene Frage derſelben geradezu entſcheidend iſt ein anderes Blatt. Es liegt ungeſchickterweiſe unter den italieniſchen Meiſtern; ich ſah übrigens beim erſten Anblicke, daß es nicht dahin gehöre, und freute mich, nachher eine dieſe Anſicht theilende Bemerkung des ausgezeichneten Kunſtkenners, Herrn Peter Viſcher, in dem räſonnirenden Kataloge zu finden. Es iſt ein ſogenanntes Figurenalphabet, d. h. ein Alphabet, deſſen Buchſtaben aus verſchiedenen menſchlichen und andern Figuren in höchſt geiſtreicher, mitunter abenteuerlicher Weiſe zuſammengeſetzt ſind. Daß es einem der franzöſiſch redenden Länder des burgundiſchen Reichs angehöre, geht, abgeſehen vom Styl, aus den Worten (mon coeur aves, eigentlich ein Rebus, alſo lautend: mon ♡ aves) auf dem Buchſtaben K hervor, wie man denſelben nach dem einzigen bisher bekannten Exemplar im drittiſchen Muſeum abgebildet findet in: A Treatise on Wood Engraving historical and practical. London 1839.) und aus dieſem Werke in Fallenſteins Geſchichte der Buchdruckerkunſt S. 59 und bei Leon de la Borde: Nouvelles recherches sur l'origine de l'imprimerie S. 10. Der letztere ausgezeichnete Gelehrte und mit ihm andere gehen, allerdings nicht ohne die höchſte Wahrſcheinlichkeit, dieſes merkwürdige Blatt für ein Werk des Meiſters derjenigen Biblia Pauperum, des Heilsſpiegels und ähnlicher Werke aus, welche ſie entſchieden für die erſten und älteſten, ja in dem Sinne für die Originalausgaben erklären, daß alle andern erſt nach ihrem Vorbilde gemacht werden ſeyen. Da nun unſer Blatt unwiderſprechlich aus den Niederlanden herrührt, ſo argumentiren ſie ganz folgerichtig daraus rückwärts für den, übrigens allerdings auch ſonſt wenigſtens theilweiſe wahrſcheinlichen, niederländiſchen Urſprung jener erſten und älteſten Ausgabe der Biblia Pauperum, des Heilsſpiegels u. ſ. w., und ebendamit, da dieſe ex hypothesi, die älteſte oder doch von den älteſten Holztafeldrucken und noch dazu mit Schrift ſeyn müſſe, wo möglich bis in die Zeiten des fabelhaften Koſter zurückgehend, für den niederländiſchen Urſprung des Holztafeldrucks überhaupt und — mittelbar — ſelbſt der Buchdruckerkunſt. Aber, welch ein Unſtern! Das Exemplar des britiſchen Muſeums iſt unvollſtändig und der Buchſtabe A leider beſchädigt; das Baſler Exemplar hingegen iſt vollſtändig und der Buchſtabe A glücklicherweiſe unbeſchädigt, und der letztere zeigt ganz deutlich die Jahrezahl MCCCCLXIIII! Wie nun? Die ganze Argumentation dreht ſich offenbar jetzt um gegen die Verfechter der niederländiſchen Anſprüche, wenigſtens in der angegebenen Richtung: denn im Jahre 1464 hatten Gutenberg, Fuſt, Schöffer und Pfiſter bekanntlich ſchon eine Reihe zum Theil ſehr umfaſſender Werke mit beweglichen Typen gedruckt, und dieſen waren viele Jahre vorher eine Menge von Holztafeldrucken mit und ohne Schrift, darunter mehrere von erweislich oberdeutſchem Urſprunge, vorausgegangen. Die Verfechter der bezeichneten niederländiſchen Anſprüche, wenn ſie nicht geradezu ihren eignen Prämiſſen untreu werden wollen, müſſen nun geſtehen, daß es mit dem angeblichen hohen Alter jener Ausgaben ſehr miſslich ſteht, und wenigſtens dieſe Ausgaben es nicht können geweſen ſeyn, welche der Typographie zum Vorbilde dienten, vielmehr die ärmlichen Verſuche des Druckes mit beweglichen Lettern z. B. im Heilsſpiegel ganz darnach ausſehen, als wären ſie aus der Hand eines nicht übertrieben geſchickten Formſchneiders hervorgegangen, welcher vom Herenſagen über jene große Erfindung zu Mainz Einiges vernommen hatte; ſie werden zugeſtehen müſſen, daß auch die ſo apodiktiſch hingeſtellte Behauptung, jene Ausgaben ſeyen die Originalausgaben gegenüber den oberdeutſchen, welche alle nur Nachahmungen ſeyen, nur um ſo mehr als eine gewagte erſcheinen muß, da für ein höheres Alter mehrerer oberdeutſchen Ausgaben ſehr triftige Gründe ſprechen, und man nun eher berechtigt wäre, die letzteren als die Originale zu bezeichnen. Die Baſler Sammlungen aber können ſich zu dieſem köſtlichen Blatte Glück wünſchen, von welchem ich, um jedem Mißverſtändniſſe zu begegnen, nachträglich noch bemerke, daß es nicht, wie das in München befindliche (ſ. Seymann a. a. O. Jahrgang 1841. S. 567) von einem Goldſchmied geſtochen, alſo Metallſtich, ſondern zuverläſſig Holzſchnitt und mit dem Reiber gedruckt iſt. Eher noch hätte man es, wegen auch ich anfänglich

Digitized by Google

geneigt war, wegen der Schärfe und Zartheit seiner Linien, für Metallschnitt halten können. Um so mehr wird Herr Seemann, dieser ausgezeichnete Kenner des fraglichen Zweiges der Kunstgeschichte, welcher schon einmal in der ehrenhaftesten Weise (s. die Schrift über die literae Indulgentiarum. Leipzig 1844) gezeigt hat, daß es ihm um die Wahrheit und nicht um eigensinniges Festhalten am Lieblingsansichten zu thun sey, sich jetzt geneigt zeigen, den Gedanken an einen vorgutenbergischen oder Gutenberg gleichzeitigen typographischen Druck zu Harlem ebenso fallen zu lassen, wie er es mit dem angeblich unabhängigen Pfisterschen zu Bamberg gethan hat, für welchen letztern doch ungleich mehr zu sprechen schien, als in Wahrheit das Zeugniß des Ulrich Zell für Harlem besagen will. Die Veransprüche Oberdeutschlands aber in Beziehung auf den Holztafeldruck überhaupt hoffe ich in Bälde zusammenhängend öffentlich darlegen zu können.

Jedoch nicht bloß für die Holzschnitt-, sondern auch für die Kupferstichkunde bieten die Basler Sammlungen Interessantes dar, nämlich außer den vielen vortrefflichen Blättern von Martin Schongauer (Schön) und andern altteutschen Meistern vorzüglich zwei Paces oder Agnus dei, Silberstiche von ungewöhnlicher Größe, und 12 kleinere Medailleus, gleichfalls Silber- und Goldstiche, ehemals Theile eines Rosenkranzes. Die beiden Paces oder Agnus dei (so genannt, weil diese Silber- oder Goldplatten von dem celebrirenden Priester beim Hochamte während des Gesanges des Agnus Dei geküßt und sofort unter den Worten Pax tecum jedem der assistirenden Geistlichen gleichfalls zum Küssen hingereicht wurden), Christus am Oelberg und die Gefangennehmung darstellend, entsprechen den Nr. 9 und 10 bei Barsch (Peintre Graveur. T. VI. p. 125.) unter Martin Schongauer. Es ist genau dieselbe Zeichnung, nur in der Rundform und in etwas kleinerer Dimension, nämlich 4 Pariser Zoll Durchmesser. Ich finde keinen Grund zu bezweifeln, daß sie von Martin Schongauer selbst gestochen sind, der ja in der nächsten Nähe, in Kolmar, wirkte, ja ich möchte sie unter seine frühesten Stiche rechnen, da die Behandlung des Fleisches, namentlich an den Füßen, noch ganz an die frühere Manier der geschroteuen Arbeit erinnert, und ein Nachahmer der obengenannten trefflichen Stiche gewiß nicht auf diese frühere Manier, die sich in den Kupferstichen Schön's entfernt nicht mehr findet, zurückgekommen wäre. Uebrigens ist dieß ein Punkt, worüber man streiten kann. Will man sie nicht für ein Werk Martins gelten lassen, sondern annehmen, diese Silberplatten seyen erst nach seinen berühmten Kupferstichen gefertigt worden, so liegt es am nächsten, an Martins Bruder, den Goldschmied Georg Schongauer zu denken, welcher zu Basel selbst thätig war und dem als Geselle reisenden Albrecht Dürer im Jahre 1492 noch freundliche Aufnahme gewährte (s. Barsch a. a. O. S. 118). Von beiden Platten sind in Basel in frühern Jahren bereits einige wenige Abdrücke auf Papier genommen worden. Die Platten waren übrigens nicht zum Zwecke des Abdrucks und der Vervielfältigung gestochen, was theils aus ihrer Bestimmung als Paces, theils aus dem Umstande hervorgeht, daß im Abdruck die Personen, z. B. der das Schwert führende Petrus, mit der Linken handelnd erscheinen würden, ein Versehen, welches wenigstens dem Meister Martin, so viel ich weiß, in keinem seiner zahlreichen Kupferstiche begegnete. Ebenseewig kann man annehmen, daß sie unvollendete Niellen (das Wort im engern oder eigentlichen Sinne genommen) seyen, und daß das Niello erst hätte eingeschmolzen werden sollen. Dagegen spricht nicht allein der Umstand, daß sie keine dunkeln Gründe haben, sondern auch und hauptsächlich die ganz vollkommene Behandlung der Kreuzschraffirung und Strichlagen, wie man sie bei eigentlichen Niellen nicht findet, da bei diesen ja alle Theile der Zeichnung durch den Schmelz bedeckt zu werden bestimmt waren (s. Duchesne sur les Nielles. p. 83). Wir haben hier also einfache, nach Art der Federzeichnung behandelte Silberstriche vor uns, welche im ersten Momente auf dem Silber einen Anblick gewähren, welcher den zugelungenen Daguerreotypen nicht unähnlich ist. — Alles Gesagte gilt auch von den 17 kleineren Medaillons des Rosenkranzes oder Paternosters, deren es übrigens ursprünglich jedenfalls 70 gewesen seyn müssen, nämlich 63 für die entsprechende Anzahl des Ave Maria und 7 (wahrscheinlich die goldenen oder vergoldeten Plättchen) für die entsprechende Anzahl des Vaterunser (der kleine Rosenkranz, mit 33 Kügelchen, kam erst später, unter Leo X. auf). Diese Medaillons haben die Form des Ovals, welches oben horizontal abgeschnitten ist, und sind 8 Pariser Linien hoch, 7 Linien breit. Der Darstellungen sind neun aus dem Leben Jesu, nämlich die Verkündigung, Maria und Elisabeth, Maria das Kind anbetend, das Abendmahl, Christus am Oelberge, die Gefangennehmung, Christus vor Kaiphas, Christus vor Herodes, die Geißelung, und acht Apostel, nämlich Matthäus, Thomas, Judas Thaddäus, der jüngere Jakobus, Andreas, Bartholomäus, Simon und der ältere Jakobus. Alle haben schöne, zum Theile sich wiederholende Blumen und Rosetten auf der Rückseite und bewiesen schon dadurch, sowie durch die längliche Oeffnung am obern abgeschnittenen Theile des Ovals, durch welche die sie zusammenhaltende Schnur gezogen wurde, daß sie nicht zum Abdrucke bestimmt seyen, wiewohl sie, nachdem ich verschiedene Versuche gemacht hatte, unter der Metalldruckpresse Abdrücke lieferten, welche den schönsten Metallstichen des 15ten Jahrhunderts an die Seite gesetzt zu werden verdienen. Entschiedener noch als bei den Paces möchte ich diese wunderlieblichen Medaillons für Werke des großen Meisters Martin halten oder mindestens annehmen, daß sie unter seiner Leitung von seinem Bruder, dem Basler Goldschmied Georg, gestochen wurden. An Martin Schongauer erinnern sie durch Kompositiou, Styl und Ausführung beim ersten Anblick, und daß hier so wenig als bei den Paces sein Monogramm vorkommt, spricht nicht dagegen, da ja diese Stiche nicht zum Abdrucke bestimmt waren und auf zum heiligen Gebrauch bestimmte Dinge der Meister in jenen Zeiten seinen profanen Namen zu setzen meist fremme Scheu trug. Erst als die vervielfältigten Abdrücke Gegenstand des Handels wurden, begannen die Meister, zunächst gerade die Kupferstecher, ihre Werke mit ihren Monogrammen zu zeichnen, und noch später erst ging diese Sitte dann zu den Malern über. Schön selber hat auch nicht keines seiner Gemälde mit seinem Monogramm gezeichnet.

Neuer Kupferstich.

S. S. Virgo Sistina, divini Raphaelis manibus.

Unter obigem Titel oder Unterschrift erschien das von Prof. Steinla in Dresden nach Raphael vollendete neueste große Blatt, an die Kunstfreunde und Sammler ausgegeben. Schon vor sechs bis sieben Jahren fertigte der Künstler eine Kreidezeichnung nach dem auf der königl. Galerie zu Dresden befindlichen Originalgemälde, welche durch die außerordentlich treue, fleißige und geistreiche Vollendung und zugleich durch den inwohnenden hohen Ausdruck Aller Bewunderung erregte und hoffen ließ, wie der Kupferstecher mittelst seiner bekannten technischen Fertigkeit die schwere Aufgabe lösen würde.[1]

Mit besonderm Fleiß, Liebe und Ausdauer ist nun dem Künstler gelungen, nach der Meisterhand Raphael's ein solches

[1] Wie wir vernommen, so wird diese kostbare Zeichnung Eigenthum des Städel'schen Museums in Frankfurt a. M.

Digitized by Google

Blatt zu schaffen, welches das Urbild in einer besondern Treue des Charakters wiedergibt.

Eine außerordentlich fein gefühlte Zeichnung der äußern und innern Formen, welche, ohne ins Trockene zu fallen, eine sichere und gewisse Korrektheit verkündet, sowie die Erhabenheit des Ausdrucks der Madonna, der heilige, hehre, bedeutsame Ernst des Kindes, welches sich als der einst richtende Herr ausspricht; ferner der Ausdruck der Andacht und Verehrung in den beiden Seitenfiguren des Sixtus und der Barbara, sowie auch in den beiden unten dargestellten Engeln, geben dem Ganzen einen ungemein tiefliegenden Reiz. Erhöht wird derselbe durch die im blaulichen Wolkenton bis zum zartesten Aether übergehenden Cherubim der die Madonna umgebenden Glorie, da jedes einzelne dieser kleinen Wesen in einer eignen Vollendung erscheint und eine reine himmlische Harmonie bildet. Alle diese Haupteigenschaften in Verbindung der trefflichen Zeichnung als Grundcharakter eines Kupferstichs und überhaupt wohl jedes Kunstwerkes sind durch die sorgfältige und verständige Wahl der Strichlagen (das einzige Mittel eines Kupferstechers, um sein Werk hervorzubringen) in den verschiedenartigen Abstufungen der Töne in eine herrliche Gesammtstimmung gebracht, wo sowohl Klarheit als auch bedeutende Kraft, jedes in seinem wahren Element, hervortritt.

Wir betrachten dieses Blatt als eine glänzende Erscheinung unserer Kupferstich- und Kunstperiode; Steinla's Name, durch mehrere große Arbeiten und noch durch die letzte in dem Blatt der Holbein'schen Madonna rühmlichst bekannt, zeigt sich in seinem neuesten Werk, dem Seitenstück des obengenannten, der gelungenen Arbeit würdig, was gewiß von allen Kunstfreunden anerkannt werden darf und bereits auch schon dadurch erfolgte, indem Se. Majestät der König von Preußen, welcher beim Künstler subscribirt hatte, demselben eigenhändig den schönsten Beifall aussprach und ihm das Mitterkreuz des rothen Adlerordens verlieh.

Es gehört zu den merkwürdigen Erscheinungen der Kupferstechkunst, daß Raphael's einzig großes Werk der Dresdener Galerie seit ungefähr 40 Jahren von vier tüchtigen Kupferstechern (dreimal in Dresden und einmal in Paris) in bedeutend großem Maßstab erschien, nämlich das erste Blatt von C. H. Schultze (Schüler von Wille und früher Professor in Dresden) in ziemlich bedeutender Größe; ein Blatt, welches bei leichter feiner Behandlung des Stichs vieles Verdienst besitzt, jedoch mangelhaft im Ausdruck und Zeichnung, übrigens auch weniger kräftig in der Färbung ist.

Hierauf folgte 1816 das berühmt gewordene Blatt von Friedrich Müller, welches den ausgebreitetsten Ruf erreichte, zumal es auch der Schwanengesang des Künstlers war, dem das graufe Geschick nicht einmal vergönnte, einen komplet vollendeten Abdruck zu sehen, während dann Ableben des Meisters der Preis der guten Drucke sich zu einer seltenen Höhe steigerte.

Drittens das vor einigen Jahren von Desnoyers in Paris vollendete Blatt, wovon noch später gesprochen werden soll, und endlich das neueste von Steinla.

Ward das zuerst genannte Blatt von Schultze durch das Müller'sche verdunkelt, so ist jetzt das Interesse doppelt gesteigert, die Bestrebungen zweier tüchtiger Meister in den letztern und in Steinla's Blatt zu vergleichen, wie beide sich verschiedenartig bemühten, den Geist von Raphael's Urbild zu erreichen, und jeder auf individuelle Art wirkte, somit jedem dieser Beiden die größten Verdienste gebühren.

Der Oeffentlichkeit bei den verschiedenartigsten Ansichten ein Urtheil zu übergeben, ist eine der schwierigsten Aufgaben, jedoch sey es erlaubt, gerecht und unparteiisch folgende Schilderung mitzutheilen.

Fr. Müller, welcher beim Beginn seiner Platte mit dem Original nicht vertraut war und das Werk nach einer etwas flauen Sepiazeichnung, die er nicht selbst gefertigt hatte, bearbeitete, gab, als er sich bei seinem spätern Aufenthalt in Dresden die Hauptstudien nach dem Originalgemälde selbst geschaffen, ein Kunstwerk, was als ein aus sich selbst hervorgehendes höchst geistiges Produkt erschien. Besonders ging die Madonna durch den inwohnenden Ausdruck als ein von Raphael selbst begeistertes Bild hervor, daß allein diese Figur alles übrige, was nicht gerade durch Korrektheit oder Treue mit dem Originale übereinstimmt, vergessen läßt. Endlich gibt aber auch die einfache breitgehaltene Grabstichelarbeit dem Ganzen einen freien originellen Schwung, wodurch für den Beschauer eine hohe Illusion erfolgt.

Steinla gab ein äußerst korrekt gezeichnetes, ein über alle Maßen in die Details des Originals treu eingegangenes Werk, welches durch hohe Präcision und nirgend eine Verletzung in Form und Ausdruck aller einzelnen Figuren, aber auch zugleich in einer größern Farbenbelebung und Wirkung zeigt und offenbart, wie der Stich eigentlich nach dem Bild mehr nunmittelbar geschaffen ist und die vom Künstler nach dem Original selbst vollendete Kreidezeichnung sein eigner Dolmetscher war, das Hohe des Originals zu erreichen.

Noch hat, obgleich Nebensache, Steinla's Blatt das Verdienst, das Gemälde so gegeben zu haben, als es jetzt seit Palmaroli's[1] entdeckter Erhöhung des Vorhangs schicksal, was bei Müller's Blatt, welches vor der Restauration gestochen, fehlt.

Hatten wir vergleichend von drei Verdienten zweier großen Meister gesprochen, so darf auch das vierte Blatt von Desnoyers hier nur ganz kurz beleuchtet werden.

Desnoyers vollendete dasselbe vor einigen Jahren in Paris nach einer von ihm in Dresden selbst gefertigten Kopie in Oel ziemlich groß; der Meister, schon in hochstehenden Jahren, zeigte außerordentliche Kraft und zu viel Wirkung, daher blieb er dem Charakter und Geist des Originals fremd.

Anderer Kopien nach Müller's Blatt und der verschiedenen Lithographien, wovon die von Hanfstängl vor Erscheinung seines Galeriewerks die vorzüglichste ist, darf hier nicht gedacht werden, da bloß von Kupferstichen die Rede ist.

Und so heißen wir Steinla's neuestes Werk freundig willkommen in den Reihen der Galleographischen Kunstblätter; möge der Künstler reichlichen Ersatz für die Ruetauer, die er bei der Schöpfung seines Werks bewiesen, erhalten, und möge er nicht allein die Kunstfreunde des Auslands, sondern auch die des Inlands mit ihren Namen in dem Album seiner Subscribenten aufgezeichnet finden.

Frenzel.

Altdeutsche Kunst.

Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelalters. — II. Christusbilder. Herausgegeben von Friedrich Wagner. Mit 10 Kupfertafeln. Nürnberg, Verlag von Konrad Geiger. 1847. Groß 4.

Ueber das erste Heft dieses Werkes, welches die Darstellung von Marienbildern enthielt, und über den Gesammtzweck des Unternehmens haben wir bereits in Nr. 24 des Kunstblatts 1847 berichtet. Das vorliegende zweite Heft, mit der Darstellung von Christusbildern, schließt sich jenem in würdiger Weise an und

[1] Es war nämlich der Fall, daß die Leinwand des Gemäldes oben um einen bedeutenden Theil umgeschlagen, wodurch die jetzt sichtbare Verhangfalte nicht zu sehen war. Etwas was bei Palmaroli's sorgfältiger Restaurationsarbeit entdeckt und verbessert ward.

Digitized by Google

hat auf nicht geringeres Interesse Anspruch, wenn schon wir die Bemerkung nicht unterdrücken können, daß bei Darstellungen dieses Gegenstandes, auch bei den hier ausgewählten Beispielen, das Ungenügende der mittelalterlich-deutschen Kunst (bis ins 16te Jahrhundert hinein) doch störend wirkt. Zeigt der deutsche Künstler auch in der Behandlung des Christuskopfes, in der Darlegung des geistigen Ausdruckes nicht selten eine tiefe seelenvolle Empfindung, so verlangen wir doch nicht minder, zumal bei den vom Gewand entblößten Körpertheilen, die Erscheinung einer würdig organisirten, zum großen Handeln befähigten Natur, was die deutsche Kunst jener Zeit nicht erreicht; auch trägt der gesetzentlich aufgewandte Pomp einer phantastisch geschwungenen oder gebrochenen Gewandung nicht dazu bei, jenen Mangel höherer Kraft vergessen zu machen. Im höhern künstlerischen Sinn fühlen wir uns sonach am meisten nur von dem, das Titelblatt bildenden schönen Christuskopfe, nach dem alterthümlichen Kruzifix in der Lorenzkirche, — von der Reliefgruppe von Christus und Maria Magdalena, nach einem der Schnitzwerke an dem sogenannten Rosenkranz in der Burgkapelle, — und von der vortrefflichen figurenreichen Gruppe der Grablegung Christi von Adam Kraft, in der Holzschnitzer'schen Begräbnißkapelle auf dem Johanniskirchhof angesprochen.

F. K.

Nachrichten vom November.

Alterthümer.

Cypern. Ein Correspondent der Berliner Nachrichten (Nr. 269 Beilage) berichtet aus Damaskus über seinen Aufenthalt auf der Insel Cypern folgendes: „Ich ließ an der Stelle eines alten Theaters nachgraben. In einer Tiefe von 8 Fuß stieß ich auf eine Treppe; ich ließ dieselbe von der Erde befreien, sowie das Erdreich seitwärts vor dem Einsturz sichern, und traf in einer Tiefe von 8 Fuß den Eingang des Gebäudes. Zuerst betrat ich große Räume hinter dem Eingang in die unterirdische Wohnung. Das Deckenwerk war aus kolossalen Granitblöcken zusammengefügt und durch mehrere Säulen dorischen Styls, ohne Canneliren, unterstützt. Der erste Raum enthielt eine Menge irrhrochener Urnen und Gefäße, in den beiden Nebenräumen aber fanden wir die Statue einer Venus und einer andern männlichen, zweifelhaften Gestalt, äußerem nach ein Bacchus, die bis zur Brust verschiedene Aphrodite darstellend, ähnlich der, wie sie im Tempel der Nike auf der Akropolis in Athen aufgestellt ist. Außer andern erfolgreichen Nachgrabungen ließen wir noch eine Reihe alter Gräber aufbrechen und fanden eine Menge antiker Vasen, Thränengefäße und einzelne Gemmen. Interessant sind die ägyptischen Höhlen bei Paphos, sie enthalten große Wohnungen. Die Wände sind glatt ausgeweißelt und mit einer Menge seltsamer Figuren und Hieroglyphen bedeckt. Auch dort spürten wir nach und fanden in einer Seitenkammer 6 Fuß in der Erde einen aufgebrühten Stein mit einer Inschrift und 40 bis 50 bronzenen Figuren (altasyrisch). In dem alten berühmten Gnelia, drei Stunden von Paphos, sah ich zum erstenmal Ueberreste jener kolossalen Bauwerke wieder, wie ich sie in Griechenland zwischen Nauplia und Argos gesehen habe. In Gnelia mußten wir unsere Nachgrabungen der vielen Marmorblöcke wegen, die uns überall hinderlich waren, bald einstellen. Eine halbe Stunde von Gnelia entdeckte und ein alter griechischer Priester eine kleine Oeffnung in einem Felsen. Wir ließen dieselbe erweitern und fanden den Eingang einer ägyptischen Felsenwohnung. Eine Nachgrabung brachte zwei plumpe, fenderbare Götzenbilder aus Stein ans Tageslicht."

Kupferstich.

Rom. Panorama von Rom, von der Villa Ludovisi aufgenommen und radirt von C. Sprosse. In drei Blättern.

Lithographie.

Berlin. Die Schachspieler, nach dem Gemälde Hasenclever's (im Besitz des Bankiers Heymann zu Berlin) lithographirt von Jentzen. Verlag der Schedevschen Buch- und Kunsthandlung.

Kunstverein für das Königreich Hannover.

Am 24. Februar 1848 wird die vierzehnte Ausstellung von Werken lebender Künstler in Hannover eröffnet werden: die Commettee des Kunstvereins hofft und wünscht, daß die Künstler des deutschen Vaterlandes dieselbe zu gewohnter Weise freundlich unterstützen.

Der Verein trägt unter den in den besonderen Einladungen bemerkten Bedingungen die Kosten des Transportes aller bis zum 10. Februar von den Künstlern selbst mit Fracht unter der Adresse des Vereines eingesandten Kunstwerke; bei Skulpturen und Zusendungen vom Auslande muß die Gemmittee sich vorher eine Anfrage erbitten. Unfrankirte Sendungen mit der Post kann der Verein unter keiner Bedingung annehmen. Die Kosten der Verpackung sind stets von den Absendern zu tragen.

Um recht frühzeitige Anmeldungen der einzusendenden Kunstwerke, sowie um Mittheilung der äußersten Preise derselben, sofern sie verkäuflich sind, wird dringend gebeten.

Jede nähere Auskunft zu geben, ist der Unterzeichnete gern bereit.

Hannover, den 3. Januar 1848.

Die Committee des Kunstvereins für das Königreich Hannover.
Oesterley, Hofmaler und Professor.
Sekretär des Kunstvereins.

Leipziger Kunstauktion.

Das Verzeichniß der von Herrn Kunsthändler **F. E. Geyser** und Herrn Kupferstecher **C. F. Duttenhofer** hinterlassenen Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Lithographien, Handzeichnungen, Kupferwerken, Kunstbüchern, Kupferplatten rc, welche nebst mehreren andern Beiträgen, unter welchen sich eine reiche Sammlung Lenzhischer Arbeiten befindet, am 16. Februar 1848 zu Leipzig versteigert werden, ist durch jede Buch- und Kunsthandlung, sowie von dem Unterzeichneten zu beziehen.

Rudolph Weigel.

In der literarisch-artistischen Anstalt in München ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die enkaustische Malerei,

erfunden und herausgegeben von

Fr. Xav. Fernbach,
königl. Conservator in München.

Ein Lehr- und Handbuch für Künstler und Kunstfreunde.

Gr. 8. geh. Preis 4 fl. rhn. oder 2 Rthlr. 8 gGr.

Der Verfasser des obigen Buches war in der glücklichen Lage seine Methode der enkaustischen Malerei — eine Erfindung, auf welche er den besten Theil seines Lebens verwendet hatte — in den letzten Jahren bei den Malereien zur deutschen Geschichte, welche Professor v. Schnorr in dem Saalbau des königl. Palastes in München ausführte, mit Erfolg angewandt zu sehen. Was demnach hier geboten wird, ist kein bloßes theoretisches Herumtappen, sondern ein in der Praxis nach einem großen Maßstabe geprüftes und erprobtes Verfahren, das in seiner erfolgreichen Anwendbarkeit seinem Zweifel mehr unterworfen ist. Dadurch empfiehlt sich das Buch selbst und bedarf daher von Seite der Verlagshandlung keiner weitern Anpreisung.

In derselben Verlagshandlung ist ferner erschienen:

Die Oelmalerei.

Lehr- und Handbuch
für
Künstler und Kunstfreunde,
von
F. X. Fernbach,
königl. Conservator in München.

Gr. 8. geh. Preis 2 fl. rhn. oder 1 Rthlr. 4 gGr.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 3. Donnerstag den 20. Januar 1848.

Ueber eine alte Bildhauerschule
zu Tournay in den Niederlanden.

Von Prof. G. F. Waagen.

(Schluß.)

Das Denkmal des Jehan de Coulogne (hoch 2 Fuß 4 Zoll, breit 2 Fuß 5 Zoll), welches nur die halbe Figur des h. Franziscus in der Verklärung darstellt, vom Jahr 1403, ist zwar auch von guter Arbeit, doch besonders wegen der hier noch vorhandenen ursprünglichen Bemalung beachtenswerth. Am besten ist die rothe Farbe des Grundes und die blaue der Wolken erhalten. Der Kopf des Heiligen ist sorgfältig in Fleischfarbe, sein Gewand weißlich bemalt gewesen.

Ungleich bedeutender als die beiden letzten und im Kunstwerth mit dem des Seclin am vorzüglichsten ist das Denkmal des Jean du Bos (alte Form für du Bois) und seiner Gemahlin Katharina Bernard vom Jahr 1438. Die thronende Maria in der Mitte hält das auf ihrem rechten Beine stehende ganz bekleidete Kind, welches in der Rechten die Weltkugel trägt. Hinter der Maria ein von zwei Engeln gehaltener Teppich. Zu den Seiten jene beiden obigen Personen und eine Tochter kniend; hinter ihnen ihre Schutzheiligen, Johannes der Täufer und Katharina, stehend. Hoch 2 Fuß 8 Zoll, breit 4 Fuß 1 Zoll. Die Bewegungen der Figuren sind hier ebenso beguem wie die einzelnen Theile der Körper meisterlich ausgestaltet. Der Kopf der Maria, welchem hier nur die Nase fehlt, ist von edler und feiner Bildung, nur finden sich hier wieder die nicht hinlänglich geöffneten Augen. Von besonderem Schönheitsgefühl zeugt aber die Stellung ihrer Hände, zumal die auf einem aufgeschlagenen Buche ruhende, linke. Der schöne Kopf des Johannes ist von großem Verständniß, der der Frau, mit jener auf Bildern der Eyck'schen Schule öfter vorkommenden, nach den Seiten weitausgeladenen Kopftracht, von außerordentlicher Lebendigkeit und meisterlicher und fast miniaturartiger Ausführung. Letzteres gilt auch von den beiden Engelsköpfen. Unter dem linken Arm der Maria hat sich noch etwas von der ursprünglichen Vergoldung des Grundes erhalten.

Das Denkmal des Jean Gervais, eine Maria mit dem Kinde und zwei Engeln von ähnlicher Anordnung wie das vorige, rechts zwei Männer, links zwei Frauen in Verehrung, hat leider alle Köpfe eingebüßt und ist ohne Datum. Die Arbeit ist etwas trocknet, und die schärferen Brüche der Falten, welche den zuerst von Jan van Eyck eingeführten Geschmack zeigen, deuten schon auf eine Rückwirkung der van Eyck'schen Schule auf die Skulptur. Die Arbeit dieses 1 Fuß 10 Zoll hohen, 2 Fuß 3½ Zoll breiten Reliefs möchte daher etwa um 1460 fallen.

In der Kathedrale von Tournay befinden sich noch zwei Reliefe, welche zwar das Schulgepräge der ungefähr gleichzeitigen Denkmale bei Herrn du Mortier tragen, indeß nach der reineren Arbeit offenbar von geringeren Künstlern herrühren. Das eine, das 4 Fuß hohe und 4 Fuß 6 Zoll breite Grabmal des Jean de Wattines vom Jahr 1409, enthält dessen Bildniß mit seinem Schutzheiligen und Christus am Oelberg, im Ganzen elf Figuren. Die Vergoldung der Gewänder hat sich hier noch gut, die übrige Bemalung theilweise erhalten. Das andere vom Jahr 1426, welches dem Eustache Savary und dessen Gemahlin errichtet worden, und beide mit ihrem Sohn von ihren drei Schutzheiligen begleitet in Verehrung Gott Vaters, welcher das Kruzifix hält, vorstellt (3 Fuß 8 Zoll hoch und 4 Fuß 8 Zoll breit), hat dagegen bis auf einige Reste, welche eine bessere Arbeit als das vorige zeigen, sämmtliche Köpfe seiner acht Figuren verloren.

Von Rundwerken aus dieser Epoche ist mir nur ein einziges von größerer Bedeutung bekannt geworden. Es ist dieß eine thronende Maria mit dem Kinde auf dem Schooße, welche indeß in der einen Gondya des Querschiffs in solcher Höhe aufgestellt ist, daß man sich darüber schwer ein genaueres Urtheil bilden kann. Sie scheint von edler Bildung, großer Naturwahrheit und Weiche in den Formen des Kindes, und sehr feinem Geschmack in dem Wurfe der Falten zu sein. Im Vergleich zu obigen datirten Reliefen bin ich geneigt, sie etwa um 1440 anzusetzen.

Eine Maria und ein verkündigender Engel gegen einander über an zwei Pfeilern der Magdalenenkirche in weißem, jetzt leider überschmiertem Stein ausgeführt, an den Tragsteinen Engel, welche Wappen tragen, zeichnet sich durch die völligen und edlen Formen der Köpfe aus. Die schärferen Brüche der Falten, deren etwas plumpe und schwere Massen einen ungeordneten Künstler verrathen, lassen etwa auf die Mitte des 15ten Jahrhunderts schließen.

Eine Verzweigung jener Schule von Tournay hat in Mons, der alten Hauptstadt vom Hennegau, geblüht. In der Kirche der h. Waltrudis (Waudru) daselbst haben sich noch verschiedene, in demselben blauen Stein gearbeitete Grabmäler erhalten, deren Reliefe in der ganzen Kunstweise mit denen zu Tournay übereinstimmen, an künstlerischer Ausbildung indeß mehr oder minder den vorzüglichsten bei Herrn du Mortier nachstehen. Die namhaftesten sind: Von 1418. Ein kniender Ritter wird von seinem jugendlichen Schutzheiligen der Maria mit dem Kinde empfohlen. Die Verhältnisse sind, wie meist an diesen Skulpturen in Mons, etwas kurz, die Köpfe etwas stark. Das Motiv der Maria mit vorgestrecktem Leib ist in dem gewundenen Geschmack der gothischen Skulpturen, ihre Gewandung in der weichen, fließenden Weise, wie auf den Kölnischen Bildern, welche man dem Meister Wilhelm beimißt. In der trefflichen Gewandung des Heiligen ist derselbe Styl mit mehr Naturbedeutung verbunden. Der Kopf des Ritters ist sehr individuell, auch seine Hände mit großer Naturwahrheit ausgeführt. Die gothische Einfassung ist ungemein zierlich. Ungefähr aus derselben Zeit und auch mit einer mit nur unbestimmten Jahrszahl versehen. Unter drei gothischen Schirmdächern von schöner Form und guter Arbeit in der Mitte die gekrönte Maria mit dem Kinde, zur Rechten der Verstorbene von dem h. Jakob von Compostella, zur Linken dessen Frau von ihrer Schutzheiligen und einer andern Frau begleitet. Die Bildnisse sehr lebendig, die Arbeit indeß mäßig.

Vom Jahr 1431. In der Mitte die Dreieinigkeit. Der

Digitized by Google

thronende Gott Vater hält Christus am Kreuz, der h. Geist in der gewöhnlichen Gestalt der Taube. Zur Rechten der Verstorbene unter dem Schutze Johannes des Täufers, zur Linken die Sitsterin mit einer Tochter unter dem Schutz des h. Nikolaus, zu dessen Füßen die Wanne mit den drei Kindern. Der Styl der drei gothischen Schirmdächer ist hier besonders rein, die Köpfe sehr lebendig, die Falten von edlem Geschmack. Wiewohl von minderer Ausbildung nähert sich dieses Relief doch am meisten dem trefflichen Denkmal des Jean du Beis zu Tournay.

Sehr beachtenswerthe Belege für den Zustand der Schule von Mons in einer etwas späteren Zeit, sowie seltene Beispiele, daß man mit solchen Steinskulpturen auch Altäre nach Art der Gemälde schmückte, gewähren zwei Denkmäler aus der Abtei von St. Denis in der Nähe von Mons, welche gegenwärtig in der neuen Schloßkapelle zu Enghien, der Besitzung des Herzogs von Arenberg, auf dessen Veranlassung aufgestellt worden sind.

Das eine stellt in der Mitte oben die Himmelfahrt, unten die Geburt der Maria dar. Zu den Seiten ganz nach Art der Altarbilder mit Flügeln, rechts die Verkündigung und Heimsuchung, links die Anbetung der Könige. In allen Theilen, Gestalten, Köpfen, Händen steht man hier in seiner und fleißiger Ausbildung den edeln und geschmackvollen Realismus der van Eyck'schen Schule. Nach dem Wurf der Gewänder, welche schon eine Rückwirkung jener Malerschule auf die Skulptur zeigen, möchte die Ausführung zwischen 1460 und 1480 fallen.

Das andere enthält drei Vorgänge aus dem Leben der h. Elisabeth von Thüringen. Die Arbeit ist, zumal in den Köpfen, von denen die der Männer von Charakter, die der Frauen aber sehr hübsch sind, recht fleißig. Die kürzeren Verhältnisse im Verein mit den schwereren Falten und architektonischem Zierwerk im spätgothischen Geschmack, lassen auf die erste Hälfte des 16ten Jahrhunderts schließen. Beide Denkmale sind nach alten Ueberresten neu theils vergoldet, theils bemalt worden.

Daß diese wallonische Bildhauerschule aber auch in dem in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts neben der Weise der van Eyck'schen Schule in Aufnahme kommenden Geschmack der Renaissance sehr Ausgezeichnetes geleistet hat, beweisen die Skulpturen an dem Hochaltar der Kirche Notre Dame zu Hal, welche ich indeß lieber wegen des Gottesdienstes, der dort aus Veranlassung des berühmten wundertätigen Marienbildes besonders häufig ist, nicht genauer betrachten konnte. Es findet sich darau die Bezeichnung: Jean Mone, maistre artiste de l'Empereur (Karl V.) a fait ces dist. retable en l'an de grace 1533.

Einer der berühmtesten Bildhauer von Allen, welche überhaupt im Geschmack der Renaissance gearbeitet haben, Johann von Bologna, ist bekanntlich aus Denay gebürtig, mithin ebenfalls ein Wallone.

Daß in Tournay neben jener Skulptur in Stein auch die in Erz ausgeübt worden, beweist das Taufbecken in der kleinen Taufkapelle jener oben erwähnten Kirche zu Hal, welches die Inschrift enthält: »Willaume Le Febvre fondeur en laiton a Tournay.« Die architektonische Form des Ganzen im gothischen Styl macht sich sehr günstig. Der untere, auf sechs Löwen ruhende Theil gleicht einem großen Kelch von etwas gedrückter Form mit hohem Fuße. Der hohe Deckel hat die Gestalt eines sich nach oben in einigen Absätzen verjüngenden Cylinders. Auf der Spitze desselben in kleinen Figuren in Rundwerk Christus von Johannes getauft, und ein die Gewänder Christi haltender Engel. Auf einem breiteren Absatz darunter ebenfalls in Rundwerk der h. Georg, welcher den Drachen tödtet, mit der Prinzessin und zwei andern Heiligen, gleichfalls zu Pferde. Ganz unten am Deckel unter gothischen Schirmdächern die zwölf Apostel. Nach der Rüstung der Heiligen und der Tracht der Prinzessin fällt die Ausführung etwa um 1430 bis 1440. Der in diesen Skulpturen herrschende Realismus hält aber weder im Geschmack noch in der Durchbildung einen Vergleich mit den gleichzeitigen Steinskulpturen aus, die Proportionen sind gedrückt, Gesichter und Hände roh, die Falten plump. Es erhellt hieraus, daß entweder die Skulptur in Bronze in Tournay im Verhältniß zu der in Stein sehr zurückgeblieben, oder daß uns durch einen Zufall gerade das Werk eines sehr mittelmäßigen Künstlers in jener Weise aufbehalten worden ist.

Endlich erwähne ich noch eines Grabsteins bei Herrn du Mortier, etwa um 1430, weil er beweist, daß man sich dort jenes blauen Steins auch zum Eingraben von Figuren in der Art, wie es so häufig mit Metallplatten geschehen, bedient hat. Die mit dem Kinde thronende Maria wird rechts von zwei Männern und einem Knaben, links von zwei Frauen verehrt. Merkwürdig ist, daß die äußeren Umrisse der Figuren und drei gothische Schirmdächer etwa 3 Linien erhöht sind, um welche die übrige Fläche des Steins um so viel vertieft worden ist. Die innerhalb derselben eingegrabenen Gesichtszüge, sowie die Motive der Falten verrathen Einsicht und Geschmack. Von besonderer Eleganz ist aber der mit Blättern geschmückte Rand.

Altdeutsche Kunst.

1) Die interessantesten Chörlein an Nürnbergs mittelalterlichen Gebäuden, 24 Abbildungen mit erläuterndem Texte von Dr. Friedr. Mayer. Nürnberg, bei J. L. Logbeck.

2) Die sieben Stationen nebst der Kreuzigung und Grablegung Christi, von Adam Kraft, gezeichnet von Karl Heller und lithogr. von Theodor Rothbart. Nürnberg, bei Bauer und Raspe (Julius Merz).

Seit einigen Jahren hat man endlich angefangen, die Kunstschätze Nürnbergs auch in der Weise zu würdigen, daß man sie in Zeichnungen aller Art wiedergegeben und zu veröffentlichen bemüht ist, damit sie Gemeingut werden und auch in der Ferne Denjenigen erfreuen mögen, der deutsche Art und deutsche Kunst überhaupt lieb hat.

Ueberall regen sich in Nürnberg schöne Kräfte, um zu Lieb' und Ehre ihrer Vaterstadt thätig zu seyn. Außer einer Menge von Ansichten Nürnbergs und seiner Umgegend, mit denen uns Friedrich Geißler, Georg Adam, Konrad Wießner, J. A. Klein, Poppel, Marc u. A. beschenkten, finden wir im „neuen Taschenbuch" von Nürnberg, im „Frauentaschenbuch," im „Sammler" und in den „Nürnberger Künstlern" eine Menge Darstellungen von Natur- und Kunstwerken niedergelegt.

Namentlich aber sind unter den neueren Leistungen, welche vorzugsweise der Kunst und ihrer Geschichte die Hand bieten, Reindel's prächtige Stiche der sogenannten „vier Temperamente" und Kaiser Karls nach Dürer, des Dürerdenkmals, des Sebaldsgrabes und der einzelnen Apostel und andern Figuren desselben, sowie des schönen Brunnens u. s. w. hervorzuheben; ferner Phil. Walther's „Gesellenstechen" in Umrissen nach den Flachbildern im Rathhause; J. G. Wolff's Nürnberger Gedenkbuch, dessen Bilderchen mit wahrhaft deutscher Treue ihre Vorbilder wiedergeben; Heideloff's „altteutsches Musterbuch" und seine „Ornamentik des Mittelalters," für die Phil. Walther, Friedr. Wagner, Rosée u. A. beschäftigt sind, immer Neues und Schönes, namentlich auch aus Nürnberg, uns bekannt zu machen; eine Menge einzelner Radirungen des treu-fleißigen Bilder; Friedrich Wagner's Bildniß Holzschnitters nach Dürer und seine „Nürn-

Digitized by Google

berger Bildhauerwerke des Mittelalters," worin der Geist der alten Vorbilder, namentlich in den Köpfen, mit Klarheit erfaßt und glücklich wiedergegeben ist. Alle diese Werke entstanden und entstehen noch friedlich neben einander, jedes in seiner Weise bedeutsam und wirksam, eines das andere ergänzend und erläuternd; jede dieser Blumen Nürnbergischer Kunst, verschieden von allen andern, bildet zwar für sich schon ein Ganzes, aber alle vereinigt erst geben einen vollen Strauß. Und so unendlich reich ist das alte herrliche Nürnberg, daß sein Stamm noch genug Früchte darbietet, sie zu brechen, und immer neue, wieder verschiedene, die andern nicht verdrängende, aber auch von ihnen nicht zu verdrängende Blüthen treibt.

Da die bisher genannten Werke schon früher näher beleuchtet und gewürdigt worden sind, so will ich nur noch der jüngsten zwei Werke etwas ausführlicher gedenken. Das erste, umfangreiche, gibt uns eine gar artige Sammlung von „Nürnberger Chörlein,"[1] und der junge Künstler, der allzubescheiden seinen Namen ganz klein, nur in den Schatten des Hauptchörleins am Sebalder Pfarrhof auf Taf. 3 eingekriechelt hat, darf es sich schon gefallen lassen, wenn ich ihn näher ans Licht stelle und deutlich Hofer schreibe. Diese freundlich auf dem grauen Grund hervortretenden und in den Lichtern weiß ausgesparten Steingeichnungen sind mit großer Leichtigkeit und Gefälligkeit ausgeführt, ohne in französischen Leichtsinn und Effekthascherei auszuarten, und geben die architektonischen Formen in befriedigendster Weise, soweit es der kleine Maßstab erlaubt, als Nachbilder ihrer Originale, sowie zur Vergleichung des einen mit dem andern wieder.

Was den Text jedoch und die ganz willkürliche Numerirung der Blätter betrifft, so wäre sicher eine strengere kunstgeschichtliche Folge erwünscht gewesen, so daß man nach und nach in den Bildern wie in ihren Erläuterungen von den noch ganz reinen einfachen germanischen Formen zu den reicheren, dann zu den ausartenden und endlich zu den ganz ausgeartesten und dem „Zopf," der übrigens mit Recht ganz kurz abgeschnitten worden, so ziegeschritten wäre.

Von den 24 dargestellten Chörlein gehören dem 13ten Jahrhundert an: die Chörlein im Prechtelsgäßlein, Taf. 15; in der Bauergasse, Taf. 13, mit noch ganz einfacher Fensterkonstruktion im ersten Stock, und am Rassauer Hause, Taf. 8, welches letztere bereits mit strenger Reinheit der Formen einen prächtigen Reichthum derselben verbindet; — von 1318 ist dann das vielgepriesene Hauptchörlein am Sebalder Pfarrhofe, Taf. 3, welches noch reicher ornamentirt ist; aus der Zeit von 1332 bis 40 das sehr einfache Chörlein vom alten Rathhause, Taf. 1; aus der von 1377 das in der Sebaldskirche mit sehr reichem, blumenumgebrietem Tragstein, Taf. 9, und von 1439 das Mittelchörlein am Lorenzer Pfarrhof, mit dreiförmig geschweiften Fensterrahmen, Taf. 6.

Alle diese Chörlein sind Muster der eigentlich guten und der nächsten Folgezeit. Das Chörlein am rechten Flügel des Lorenzer-Pfarrhofs dagegen, von 1480, Taf. 7, spielt schon ins Mißkürlichere. Das zweite Chörlein vom Sebalder Pfarrhof und das dritte, beide von der 1513 bis 15 gesichtenen Wiederherstellung (da 1361 ein Theil der Pfarrhöfe abbrannte) stammend, Taf. 4, 5, zeigen schon ein aus Schlangenlinien gewundenes Ornament, das gewundene Säulchen, die Kreuzblättchen und ein verstümmeltes Ornament, überhaupt ein ganz verflachtes Gefühl. Das Chörlein im Rathhaushofe, von 1521 etwa, hat schon das Fischblasenornament, Taf. 2 (das übrigens an andern Orten schon im 15ten Jahrhundert vorkommt); ebenso, aber in zwei sehr zierlichen neben einander gestellten Kreisen, das Chörlein am Döschmannsplatz, Taf. 14; noch formloser erscheint das Ornament der Fensterbrüstung an einem Chörlein des Obstmarktes, Taf. 19, während ein anderes Chörlein daselbst, Taf. 20, mit einem gewissen Streben nach Reinheit der Form doch eine nicht ganz zu verkennende Rückentwicklung zeigt. Von 1522 ist ein Chörlein in der Königsstraße, Taf. 22, fast ohne alle Ornamentirung, in der Profilirung des Tragsteins schon zopfig, und von 1590 das Topler'sche Eckhaus an der Sebaldergasse, wo das Schlangenlinien- und das Fischblasenornament allein noch sich geltend machen, Taf. 11. Daßelbe Haus hat ein zweites Chörlein, Taf. 12, das bei hübscher malerischer Wirkung doch auch schon etwas in den „Zopf" überspielt, und daß daßelbe Ursprungs scheint das Chörlein am Eck der neuen Gasse, Taf. 17, zu sein; auch das in der Judenstraße, Taf. 16, gehört in diesen Kreis. Mehr und mehr gewinnt die Auszirung überhand am Schulhause des Lorenzerplatzes, Taf. 21 (sehr ähnlich im Ornament dem Chörlein des Obstmarktes, Taf. 19), und am Chörlein in der Kaiserstraße, Taf. 18, an dessen Tragstein der Zopf bereits ganz ausgebildet ist. Von 1600 ist das Gießner'sche Haus in der Adlerstraße, ein nun gar senkrechtes und doch malerisches Gemisch von romanischen Knopfsäulen an den Ecken, die sich bis unter das Dach von Steckwerk zu Steckwerk übereinander fortstrecken, von germanischen Eckthürmchen und einem gänzlich verzopften Mittelbau, der sich, entsprechend den Eckſäulen, Chörlein über Chörlein mit dreieckigen Giebelchen von der rundbogigen Thür bis zum hohen Erker hinaufbaut und germanisches Ornament nur noch beiläufig duldet, Taf. 10. Ein Haus am Hauptmarkt, Taf. 23, hat nicht einmal mehr ein steinernes Chörlein und in dem der Oberwöhrstraße, Taf. 24, macht sich der Zopf sogar, mit dem kaiserlichen Doppeladler im Bunde, in unverschämtester Weise breit.

Ein zweite, nicht minder erwünschte Erscheinung tritt mir so eben entgegen in den „Sieben Stationen u. s. w." Ein Text ersehen hier überflüssig; die gegebenen Darstellungen, welche eine in sich bedingte Folge bilden und mit den Unterschriften Adam Kraft's, wie auch in den Originalen, begleitet sind, reden für sich selber. Diese Stationen, das älteste bekannte Bildwerk Adam Kraft's, von 1490, sind, einschließlich des Schädelberges, auf 8 Tafeln technisch in derselben Weise wie die „Chörlein" behandelt; zugleich sind der Zeichner und der Lithograph, die den großen Vortheil hatten, den alten Meisterwerken Nürnbergs unmittelbar nahe und mit ihnen ganz vertraut zu sein, in den Geist des Kraft'schen Meißels mit schöner Liebe und Treue eingegangen, und das Herschen wird beiden Besitzer dauernd erfreuen. Als Schluß ist endlich auf Taf. 9 Adam Kraft's letztes Werk, von 1507, an welchem übrigens auch ein großer Theil die Hand seiner Gesellen verräth, nämlich die „Grablegung," welche sich in der Holzschuher'schen Begräbnißkapelle befindet, beigegeben worden.

Durch diese „Chörlein" und diese „Stationen" sind nun wieder zwei Lücken schön gefüllt worden, immer ein sehr dankenswerther Gewinn für das Studium altdeutscher Kunst; möchten noch viele Werke dieser Art nachfolgen, wozu der Stoff noch lange ausreicht.

Noch fehlen uns viele der schönsten Werke des eben erwähnten Bildhauers Adam Kraft, die recht passend als Fortsetzung zu den „Stationen" und in derselben Weise behandelt, gegeben werden könnten; die Flachbilder aus dem Leben Mariens am Sebalder Pfarrhofe sollten gezeichnet werden; das Hauptportal der Lorenzkirche, welches zwar Kallenbach in seinem Atlas Taf. 48 mitgetheilt hat; die schöne Holztafel mit Flachbildern in der Kaiserkapelle der Burg, die Flachbildtürchen von Peter Flötner bei Herrn Hertel, die Hauptfenster der Lorenz- und Sebaldskirche und vieles Andere.

Namentlich aber hat die Malerkunst sich mit Recht zu beklagen, daß sie bisher so wenig der Nachbildung gewürdigt

[1] Sonst auch Erker genannt.

Digitized by Google

worden und es wäre eine sehr hübsche und gewiß lohnende Aufgabe, die schönsten Gemälde der altnürnbergischen Schule — welche in meinen „Nürnberger Briefen“ hervorgehoben sind — und dann des Wolgemut, Dürer, Burgkmair, Aldorffer, Kulmbach, Schäuffelein, Baethel Beham, Georg Pencz, Kreutfelder, Sandrart, Merian, Daniel Preißler, J. F. Ermels, Kupetzky, Murrer, J. D. Preißler, J. M. Schüster, J. L. Kreul, Fues u. s. w. — wenn auch nur in leichten Umrissen zu radiren.

Ueberhaupt studiren wir nur recht treu unsere deutsche Kunst und suchen sie in jeder Weise zur Anerkennung zu bringen und zu fördern: es wird uns besser frommen als wenn wir bei Italienern, Franzosen und Niederländern, die nichts besser als wir sind, betteln gehen!

München, 19. November 1847.

F. **R. v. Nettberg.**

Architektur.

Prof. Ludwig Lange: Werke der höhern Baukunst für die Ausführung, II. Heft in gr. Fol. München.

Dieses Heft enthält: Vorschläge zur Restauration der Frauenkirche in München, eines zu Ende des 15ten Jahrhunderts errichteten sehr schönen, aber unvollendeten und verunstalteten Baues. Die erste Tafel gibt die perspektivische Ansicht nach der Restauration, die allein schon hinreichen sollte, den Entschluß der Herstellung zu bewirken. Statt der häßlichen Kappen erhalten die Thürme ihre gebührenden schönen Pyramiden. Das zweite Blatt gibt die jetzige Gestalt der Frauenkirche, die vorgeschlagene Thurmspitze, Grundriß und vordere Ansicht. — Hierauf folgt auf 5 Tafeln der Entwurf zu der Griechenkirche für Athen in sehr ausführlichen Zeichnungen, die zugleich als höchst glücklicher und eigenthümlicher Versuch einer Wiederbelebung der romanisch-byzantinischen Architektur zu betrachten sind. Als Prämie ist dem Werk eine Abbildung von Giotto's Glockenthurm in Fiorenz in 2 Blättern nach sehr genauen Zeichnungen und Messungen beigefügt. **ef.**

Nachrichten vom November.

Bildwerke.

London. Capt. Berthon: Views in the eastern Archipelago. Davon sind bis jetzt 2 Hefte erschienen, je mit 6 Blättern.

Sketches in Norway and Swedro. Zeichnungen und Text von Alfred Smith (einem Geistlichen), die Lithographien von Alfred Warren. Ein Prachtwerk von 10 großen Blättern und einer Reihe von Vignetten. Verlag von Mac Lean.

Literatur.

München. Heinrich Zeidler v. Pechmann; Beiträge für die Baukunst, mit vorzüglicher Hinsicht auf Bayern. Erster Theil. Mit 3 Tafeln Abbildungen. 2 fl. 24 kr., in Palm's Hofbuchhandlung.

Stuttgart. Handbuch der Kunstgeschichte von Dr. Franz Kugler, Professor an der königl. Akademie der Künste zu Berlin. Zweite Auflage. Mit Zusätzen von Dr. Jac. Burckhardt. Erste Lieferung. Verlag von Ebner und Seubert. Preis 2 fl. 16 kr. Es werden noch 2 Lieferungen folgen.

Nekrolog.

London. Am 31. Oktober starb zu Tottington in Suffolk der geschätzte Architekturzeichner J. P. Neale Esq., Verfasser der Zeichnungen zu dem Prachtwerke über die Westminsterabtei, sowie „der Landsitze der englischen Nobility and Gentry.“

Amiens. Der Architekt Paul Freissard ist, 26 Jahre alt, in Folge einer auf der Eisenbahn von hier nach Boulogne empfangenen Verletzung, am 6. November gestorben.

Paris. Der Bildhauer Franz Liberi Stevenich ist im Alter von 46 Jahren gestorben. Er war Schüler von Dupaty. Sein „Tanzegny Duchatel, welcher den Dauphin rettet,“ befindet sich im Schloß Trianon. Für das Versailler Museum hat er die Büsten des großen Conde und Desjardins, für das Stadthaus den Bischof Gosselin als Statue ausgeführt.

Nachrichten vom Dezember.

Persönliches.

Der bekannte Kunstschriftsteller Dr. Adolph Schmidt in Wien ist von der k. k. Akademie der Wissenschaften zu deren Adjunkt erwählt worden.

Der Medailleur Braffenz in Paris hat von dem Kaiser Nikolaus von Rußland für dessen von dem Künstler geschnittenes Bildniß einen kostbaren Brillantring zum Geschenk erhalten.

Der Sultan hat dem französischen Miniaturmaler, Maxime David, die Dekoration des Medschidi-Ordens gesendet.

Ludwig Philipp hat dem Bildhauer und Direktor der Bildhauerschule zu Neapel, Tito Angelini, den Orden der Ehrenlegion verliehen.

Der Architekt Rösner, Professor und kunstakademischer Rath in Wien, ist von einer Reise ins Ausland, um dort die Theaterarchitektur und Einrichtung im Detail zu prüfen, zurückgekehrt und wird demnächst den Bau des Leipziger Theaters übernehmen, nachdem sein Plan im diesjährigen Konkurs den Preis davongetragen hatte.

Inwelter Passavant von Frankfurt und Professor Heinrich Heß haben sich diesen Winter nach Italien begeben und in jüngster Zeit zu Venedig verweilt.

Bücher- und Kupferstichauktion.

Anfangs März d. J. wird zu Frankfurt a. M. die von dem verst. Herrn Herzog Adam von Württemberg k. Hoheit hinterlassene Bibliothek und eine Sammlung werthvoller Kupferstiche durch die geschworenen Herren Auktoren öffentlich versteigert.

Der Katalog darüber ist zu haben: in Frankfurt a. M., sowie auswärts bei den bekannten Herren Kommissionären; in Stuttgart in der J. B. Metzler'schen Buchhandlung und bei den Herren F. H. Müller, A. Liesching u. Comp. und Ferdinand Steinkopf.

Frankfurt a. M., im Januar 1848.

C. J. Kettembeil.

Bei mir ist erschienen und in allen Buch- und Kunsthandlungen zu erhalten:

Nürnberger Bauwerke

des Mittelalters.

In drei Abtheilungen: I. Marienbilder. II. Christusbilder. III. Skulpturen von Schonhofer und Vischer.

Für Bildhauer, Maler und alle Freunde deutscher Kunst

gezeichnet, gestochen und mit kurzen Notizen herausgegeben von

Friedrich Wagner.

Text in deutscher, französischer und englischer Sprache.

Mit 30 Kupfertafeln.

Groß-Quart-Format. Geh. Preis für die 3 Abtheilungen: Abdrücke auf weißem Papier 8 fl. Abdrücke auf chinesischem Papier 10 fl. 48 kr.

So kann dieses Werk, das mit dem dritten Hefte geschlossen ist und über dessen Werth Kritiken und die größten Meister der Bildhauerkunst, wie die Professoren Rauch und Schwanthaler, auf das rühmlichste entschieden haben, allen Künstlern und Kunstfreunden mit vollem Rechte empfohlen werden.

Nürnberg, im Dezember 1847.

Konrad Geiger.

(Hiezu eine literarische Beilage.)

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

Nr. 4. Dienſtag den 25. Januar 1848.

Italieniſche Kunſtliteratur.

1) Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo, disegnati ed illustrati per cura di G. M(archi), d. c. d. G. — Architettura. Roma, tipografia di C. Puccinelli. 1844—47. 4. (17 Lieferungen. 272 S. und 68 Kupfertafeln.)

Als gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts den im Laufe des Mittelalters faſt vergeſſenen altchriſtlichen Begräbnißſtätten Roms neue Aufmerkſamkeit zugewendet wurde, war der Zweck, den man dabei verfolgte, zunächſt ein rein kirchlicher. Man forſchte den Gräbern und Reliquien der Märtyrer nach, deren Verehrung in der römiſchen Kirche eine ſo hohe Stelle einnimmt. Hier mußte jedoch bald, um des gewünſchten Erfolges ſich einigermaßen im voraus zu vergewiſſern, das topographiſche Studium der verſchiedenen, in den Werken der frühern Jahrhunderte genauer bezeichneten Oertlichkeiten folgen. Die Skulpturen dagegen, die Malereien, Inſchriften reizten zu gelehrten Forſchungen in chriſtlicher Alterthumskunde an. So entſtand das Werk von Boſio, welches zum erſtenmale auf der Grundlage ausgedehnter ſelbſtſtändiger Unterſuchungen die betreffenden Fragen ſyſtematiſch zuſammenfaßte. Was ſpäter namentlich Baldetti, Marangoni, Bottari geleiſtet, iſt als nützliche Ergänzung zu Boſio zu betrachten, der nichtsdeſtoweniger immer Hauptquelle blieb. Seit ihrer Zeit, der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, wurden Unterſuchungen der Oertlichkeit in größerem Umfange nicht mehr vorgenommen. Man begnügte ſich in einzelnen Arbeiten, das von ihnen geliefernte Material mehr zu verarbeiten und einzelne Anſichten mehr kritiſch zu begründen. Allein es machten ſich ſeitdem neue Anſprüche geltend, für welche die früheren Werke nicht mehr ausreichten. So, um namentlich einen Punkt hervorzuheben, hat man ſeit jener Zeit gelernt, die Bauten, Skulpturen, Malereien jener Grabſtätten, wenn auch aus der Zeit eines äußerſten Verfalls, doch immer als Glied einer größern Kette kunſtgeſchichtlicher Entwicklungen zu betrachten. Für ſolche Zwecke genügen aber die Abbildungen dieſer Werke ebenſowenig, wie faſt alle Kupferwerke vor der Begründung der Kunſtgeſchichte durch Winckelmann. Es war alſo ein Werk nöthig geworden, das namentlich mit Benutzung des topographiſchen Theils der frühern Forſchungen von Neuem zur Urquelle, den Monumenten ſelbſt zurückkehrte, um auf dieſe Weiſe zu einer genauen charakteriſtiſchen Darſtellung ſowohl des Antiquariſchen als des Künſtleriſchen jener Denkmäler zu gelangen. Dieſen Zweck hat ſich das vorliegende Werk geſteckt. Der Verf. hat in dem bis jetzt vollendeten Theile, der Architektur der Gräber, nur einige wenige Tafeln unmittelbar aus frühern Publikationen entnommen, und auch dieſe nur, weil nach den gegebenen Nachweiſungen die unterirdiſchen Gemächer nicht mehr aufzufinden oder gänzlich unzugänglich geworden waren. Alles übrige iſt nach eigens angeſtellten Vermeſſungen und Zeichnungen geliefert und in ſo zahlreichen Abbildungen gegeben, daß für jetzt ſchwerlich etwas Weſentliches nachzutragen ſeyn möchte. Auch die Auswahl der gegebenen Tafeln ſcheint alles Lob zu verdienen, ſoviel ich darüber urtheilen kann. Denn allerdings muß ich bekennen, daß ich wohl einige Hauptabtheilungen der Katakomben aus eigner Anſchauung kenne, wodurch ich mich berechtigt glaube, über dieſes Werk ein Urtheil zu fällen; allein nach allen den einzelnen Verzweigungen vorzudringen, möchte ebenſowenig wie mir einem andern gelingen, ohne die größte Aufopferung von Zeit und Mühe. Denn ſelbſt der Verf., obwohl er einige Jahre ſein Werk vorbereitet und vermöge ſeiner amtlichen Stellung eine Zahl ortskundiger Arbeiter für Ausgrabungen zur Hand hatte, dankt öfters nur dem Zufall die Entdeckung der Eingänge und mußte noch oft mit den ſtets ſich erneuenden Verſchüttungen kämpfen. Was alſo dieſen Theil ſeiner Arbeit, die örtlichen Nachweiſungen und die Abbildungen anlangt, ſo iſt das Werk ſicher ein bedeutender Fortſchritt gegen die früheren Leiſtungen und wird, wie ſich wohl behaupten läßt, ſobald durch kein anderes überflüſſig gemacht werden. Die körperlichen Unbequemlichkeiten und Anſtrengungen, die mit einer ähnlichen Arbeit immer verbunden ſind, geben dazu dem Verf. noch ein beſonderes Anrecht auf den Dank der Stubengelehrten. Dagegen werden dieſe letztern mit dem Verf. nicht einverſtanden ſeyn können über den andern Theil der Arbeit, den erklärenden Text. Denn wenn man ſich leider auch hat gewöhnen müſſen, bei den meiſten Leiſtungen neuerer italieniſcher Gelehrten die Forderungen an ſtrenge Methode und ſyſtematiſcher Behandlung fehr herabzuſtimmen, ſo genügt der Text doch ſelbſt dieſem geringen Maaße noch nicht. Umſonſt ſuchen wir nach einer Eintheilung oder Gliederung des Werkes. Nach einer kurzen Einleitung geht der Verf. ſogleich zur Erklärung der Kupfertafeln über und knüpft an jede derſelben längere oder kürzere Erörterungen über topographiſche, liturgiſche, architektoniſche, hiſtoriſche Punkte an, wie ihm dieſes gerade in die Feder kommt, durchaus ohne Plan. So herrſcht eine Verwirrung, daß man nur mit größter Mühe eine Ueberſicht gewinnt; Zuſammengehöriges iſt auseinandergeriſſen, und die Anſicht oder Beweisführung des Verf. muß öfters an drei, vier Stellen zuſammengeſucht werden; unbewieſene, oft nicht halb wahre Vorausſetzungen werden als unangreifbar hingeſtellt und darauf durch eine Kette oft eben ſo unhaltbarer Schlüſſe ein Syſtem errichtet, das natürlich zuſammenſtürzt, ſobald der Grundſtein weggenommen wird. Daß es auf ſolche Weiſe mit der Kritik im Einzelnen und Kleinen nicht eben beſonders genau genommen wird, braucht kaum geſagt zu werden. Beſonders anungenehm wirkt dazu noch ein ſtets wiederkehrendes Gepränge religiöſer Betrachtungen. So wohlthuend bei der Erforſchung dieſer allerdings ehrwürdigen Stätten des Chriſtenthums eine von wahrer Frömmigkeit durchwärmte Darſtellung wirken müßte, gerade ſo widerlich tritt uns das ſtete Herbeiziehen des religiöſen Standpunktes entgegen, wenn wir bemerken, daß unter dem Mantel von Religion gerade die wahre Religion fehlt, daß ſie nur unwürdigerweiſe dienen ſoll, Unhaltbares zu ſtützen, die eignen Schwächen zu bemänteln, um deſto unchriſtlicher gegen Andersdenkende und oft gegen begründetere Anſichten ſich zu

Digitized by Google

ereifern. Nothwendig muß dadurch der Leser stets verstimmt und mißtrauisch gemacht werden, und der Verf. hat es sich selbst zuzuschreiben, wenn deßhalb die Kritik gegen ihn nur um so schärfer wird. Daß sich die folgende Beurtheilung des Einzelnen dennoch vor Parteilichkeit gehütet hat, wird aus der Anerkennung hervorgehen, die sie einigen vom Verf. zuerst aufgestellten Ansichten zu Theil werden läßt.

Am Anfange des Werkes würde man einen Ueberblick über das Reg der Katakomben (um mich des gebräuchlichen, wenn auch nicht streng richtigen Ausdrucks zu bedienen), welches Rom förmlich umspannte, mit Recht erwarten können. Der Verf. gibt ihn, wo man ihn nicht erwartet, bei der Erklärung von Taf. 9 bis 12, dem chronologischen Cyclus Theils der Katakomben von S. Agnese (S. 68 bis 84). Die Quellen, aus denen der Verf. hier schöpft, sind zuerst Schriften des 4ten bis 11ten Jahrhunderts, also der Zeiten, in denen gewiß die meisten der Grabstätten zugänglich und zum Theil viel besucht waren; darunter besonders die von Bucher (de doctrina temporum, Antwerp. 1634) herausgegebenen Kataloge der Päpste und ihrer und der Märtyrer Gräber; andere Beschreibungen der Kirchen und heiligen Orte in Kleinen Werken (ex typ. monast. Emerani, 1777), der Anonymus Einsidlensis bei Mabillon (Analect. T. IV.) und Anhängsel (Card. Thomasii opp. Rom. 1747. II. p. 491. Anast. Bibl. Vit. romm. Pont. II. 2. p. 141). Sodann sind die Nachweisungen der neueren Topographen, Bosio u. A. benutzt, und endlich manches aus eigenen Beobachtungen hinzugefügt, dieß letztere freilich im ganzen Werke zerstreut und zuweilen kurz, zuweilen in allzu ausführlicher Breite dargelegt, wie denn z. B. die letzten 4½ Bogen mit der Beschreibung des Grabes der Heiligen Proteus und Hyacinthus, dessen Entdeckung, den Nachrichten, die wir anderwärts davon haben, u. s. w. angefüllt sind. In das Einzelne dieser Erörterungen kann natürlich hier nicht eingegangen werden. Hier nur so viel im Allgemeinen, daß der Verf. folgende Hauptpunkte wahrscheinlich zu machen sucht. Die Katakomben, welche sich von St. Peter an auf der von der Stadt abgewandten Seite des Janiculus bis zu den Hügeln vor Porta Portese hinziehen, bilden eine unter einander verbundene Kette, mit Ausnahme derer ad silvam candidam und ad nymphas an der alten Via Portuensis, die zu weit von der Stadt abliegen. Den St. Paul scheint wieder unmittelbare Verbindung bis zur Porta latina stattgefunden, dagegen von da bis zur Via Labicana eine Lücke zu seyn. Darauf führt sowohl das Schweigen der schriftlichen Quellen, als die Beschaffenheit des Bodens. Die ganze Gegend vor dem Thor des Laterans liegt tief und bietet dem Wasser seinen genügenden Abfluß. Der Tuff aber saugt die Feuchtigkeit nicht ein, sondern läßt sie wo möglich durchsickern. Ausgedehnte Gänge darin würden also durch die Feuchtigkeit schnell zu Grunde gerichtet worden seyn. Von Via Labicana ziehen sich die Gräber wieder ohne Unterbrechung, wie es scheint, bis zu den Höhen vor Porta del Popolo und zwar außerhalb der Stadt. Denn in dieser Beziehung mußte man sich dem heidnischen Gebrauche fügen, nur außerhalb der Stadt die Todten zu beerdigen. Die Ausnahmen zweier Abtheilungen, in der Nähe des Scipionengrabes und auf dem Coquilin, sind nur scheinbar, da diese Theile erst durch die Aurelianische Befestigung zur Stadt gezogen wurden, nach welcher Zeit dann auch der weitere Gebrauch dieser Theile scheint eingestellt worden zu seyn.

Bei dieser Uebersicht macht sich der Mangel eines allgemeinen Plans ganz besonders fühlbar. Der Verf. gibt dieß selbst zu, sagt aber, daß diese Aufgabe seine Kräfte übersteige. Dieß mag allerdings wahr seyn, wenn dieser Plan alle einzelne Gänge und Verzweigungen genau wiedergeben sollte. Allein hier wäre auch mit weniger gelient gewesen. Die Angabe der noch bekannten Eingänge, die Angabe der Namen, die den einzelnen Abtheilungen zukommen, sowie die ungefähre Ausdehnung würde für den Zweck einer allgemeinen Anschauung vollkommen genügt haben und für die Mehrzahl der Leser lehrreicher gewesen seyn, als die Aufzählung mit Worten seyn kann.

Wir fragen sodann nach dem Ursprung der Katakomben und finden als gewöhnliche Annahme, sie seyen ursprünglich Sand-(Puzzolan)gruben und erst später zu Begräbnißstätten umgewandelt worden. Der Verf. stellt sich in der Vorrede dieser Meinung mit Entschiedenheit entgegen und läßt keinen andern Zweck, als den der Todtenbestattung zugleich bei ihrer Anlage gelten. Seine Beweise sind meist sachlicher Art, aus der Beschaffenheit des Terrains genommen, in dem sich die Gräber finden. Dieses ist entweder Meerbildung oder vulkanischer Entstehung. Die Meerbildung, wie zum Theil auf dem rechten Tiberufer, ist ein Gemisch von Sand, Kiesel, Kalk, Versteinerungen, in dem sich weder Adern von Bausteinen, noch ein als Cement benutzbares Material verfinden. Die Ausbeutung dieses Terrains wäre also von keinem praktischen Nutzen irgend einer Art gewesen, und nur die ursprüngliche Bestimmung zum Begräbnißplatz vermag die Grabungen zu erklären. Das vulkanische Gestein, welches hier in Betracht kommt, besteht aus Tuffbildungen, die man scheiden muß in Steintuff, Bröckeltuff und Puzzolane. Die Grundbestandtheile aller drei Arten sind dieselben, nur ist der Fügung sind sie verschieden, da sie je nach dem hinzukommenden Bindemittel in ganz sandartiger Gestalt oder entgegengesetzt als mörtlicher Stein erscheinen. Die Puzzolane als treffliches Cement wurde seit alter Zeit in Rom gegraben. Aber wo sich noch solche Gruben finden, sind sie grundverschieden von den Begräbnißplätzen. Es sind weite, unregelmäßig ausgehöhlte Räume; denn da man darauf bedacht sein mußte, die Kosten der Gewinnung möglichst zu verringern, so grub man so, daß man allenfalls mit Lastthieren oder Wagen das gewonnene Material von Ort und Stelle wegschaffen konnte. Aber auch angenommen, man habe solche Gruben für Gräber benutzen wollen, so zeigt sich bei näherer Betrachtung, daß dieß nicht einmal würde möglich gewesen seyn, und zwar aus doppeltem Grunde, denn erstens sehen wir, daß durchgängig mehrere Reihen von Gräbern, die zu dreizehn über einander in die Seitenwände der Gänge eingetrieben sind. Dieß ist in der Puzzolane unmöglich, da bei ihrer geringen Festigkeit die horizontalen Scheidewände der einzelnen Reihen zusammenbrechen würden. Man wäre also höchstens im Stande gewesen, eine einzige Reihe anzubringen. Aber abgesehen davon, daß dieß dem allgemeinen Gebrauche widerspricht, zeigt sich hier noch ein anderes Hinderniß. Die Gräber finden sich sämmtlich mit Marmor oder Ziegelplatten verschlossen und äußerdem mit Kalk aufs sorgfältigste verkittet, um die Ausdünstung der Leichname zu verhüten, welche diese Räume binnen Kurzem unzugänglich gemacht haben würde. Ein solcher Verschluß ist aber bei der Puzzolane nicht möglich; auf dem lockern, bröckeligen Stoff haftet kein Bindemittel. Die Schwierigkeit mußte noch wachsen, da die Wände der Puzzolane nur krumme Flächen darbieten, in denen Festigkeit noch schwerer zu erlangen wäre; genug, Alles zeigt, daß diese Gruben zu einer Umgestaltung in Gräber untauglich waren.

Andere Gründe mußten die Christen von den Brüchen im Steintuff abhalten, in denen man in Rom nirgends Gruben gefunden, obwohl sie hier mit der größten Solidität hätten angelegt werden können, und an andern Orten, wie z. B. Neapel, wirklich angelegt sind, wo man nicht ein so passendes Terrain wie den Bröckeltuff vorfand. Eben die Festigkeit des Steins wird die Christen abgehalten haben, der den Bröckeltuff an Härte gewiß um das Dreifache übertrifft und also die Arbeit bedeutend

Digitized by Google

vermehrt hätte. Dazu mag allerdings auch die zu große Oeffentlichkeit weiter Steinbrüche gekommen seyn, die bei Verfolgungen kein so sicheres Asyl gewährten, als die engen Gänge mit verstecten Zugängen. — Sonach bleibt der Bröckeltuff, in dem allein von vulkanischen Bildungen bei Rom sich die christlichen Gräber finden. Aber gerade er ist es, dessen Ausgrabung am wenigsten Nutzen und Vortheil bringt. Seine geringe Festigkeit macht ihn unkundigen an freier Luft zum Bauen benutzt zu werden, wo er schnell verwittern müßte. Deßhalb findet er sich nur zuweilen in den Fundamenten alter Gebäude um Rom herum in großen Blocken angewendet, die schon durch ihre Größe zeigen, daß sie nicht aus den engen Gängen der Katakomben stammen. Auf der andern Seite ist er wieder zu hart, um als Bindemittel, wie die Puzzolane, angewendet zu werden; nur künstlich zerrieben ist er dazu tauglich. Aber wie würde man sich in römischer Zeit diese Mühe unterzogen haben, wo die reine Puzzolane sich in unmittelbarer Nähe reichlich vorfindet. Nur wo man ohnehin gezwungen war, diesen Tuff auszubrechen, wie zum Zwecke der Gräber, konnte es nebenbei der Mühe noch lohnen, ihn zu einem Bindemittel zu verarbeiten. Da also die Gewinnung des Bröckeltuffs für die heidnischen Römer unpraktisch war, da ferner die Anlage der Katakomben, die engen, sich kreuzenden Wege mit wenigen engen Zugängen dem praktischen Zwecke des Herausförderns geradezu widersprechen, so ergibt sich, daß der ursprüngliche Zweck ihrer Anlage kein anderer gewesen seyn kann, als der, Grabstätten zu gewinnen.

Diese Ansicht des Verf., der man seine volle Zustimmung gewähren muß, würde in dem Werke selbst mit noch weit größerer Klarheit hervorgetreten seyn, hätte nicht der Verf., wie immer, seine Beweise zerstückt. Beweise liefern namentlich die Vergleiche mit wirklich noch vorhandenen alten Steinbrüchen und Puzzolangruben. Der Verf. läßt ihre Beschreibung zwar sogleich nach der Vorrede in den Erklärungen zu Taf. 1 bis 4 folgen, um seine Ansicht weiter zu begründen; allein da müssen wir uns zuerst durch lange Digressionen über die Begräbnißweise der Juden, deren vergeblich gesuchten alten Begräbnißplatz in Rom, über die Spezialgeschichte eines Zweigs der Katakomben u. s. w. hindurchschlagen, so daß wir zuletzt kaum wissen, worauf es dem Verf. hauptsächlich ankam. Er führt uns also zunächst eine Tuffgrotte des Monte Verde vor Porta Portese vor Augen, anscheinend alten Ursprungs, eine umfangreiche, ziemlich unregelmäßige Höhle von etwa 40 Meter im Durchmesser, mit der noch andere in Verbindung zu stehen schienen, deren Zugänge jetzt verschüttet. Raum für Gräber mangelte also nicht, und ebenso für eine zahlreiche Versammlung wären diese Räume geeigneter gewesen, als irgend einer in den Katakomben. Trotzdem finden sich die Grabstätten in nur geringer Entfernung nicht im Steintuff, sondern in der darüber lagernden Schicht von Kiesel und Kalk, deren Lockerheit zuweilen selbst künstliche Substruktionen nöthig gemacht hat.

Taf. 3 und 4 zeigen uns Grundplan und Durchschnitt der Puzzolangruben, die sich gerade über den Katakomben von S. Agnese finden. Die Gänge oder Grotten sind weit breiter und planleser geführt, als die der Grabstätten, unregelmäßig überwölbt, fast ohne irgend eine ebene Wandfläche, die sich zur Aufnahme eines Graben eignete. Recht augenfällig wird der scharfe Gegensatz gerade durch die direkte Verbindung, in der diese Gruben mit den Gräbern stehen. Eine Treppe und ein schachtartiges viereckiges Loch sind noch jetzt sichtbar und stellen die Verbindung zwischen beiden Räumen her. Der Verf. knüpft daran eine andere interessante Erörterung: die Eingänge nämlich, welche vom freien Felde oder aus Kirchen direkt in die Katakomben einführen, scheinen nach Art des Mauerwerks und der theilweise durch sie veranlaßten Zerstörung älterer Gräber meist nicht über das 4te oder 5te Jahrhundert zurückzugehen, als die Christenverfolgungen bereits aufgehört, also jeder Grund weggefiel, die Eingänge zu verstecken, und man nur darauf bedacht seyn mußte, auf die leichteste Weise zu den Gräbern zu gelangen. Einem ganz andern Zwecke dienen die Zugänge von den Puzzolangruben aus. Sie gewährten einen doppelten Nutzen. Denn wollte und mußte man einmal, wenigstens für gewisse Zeiten, die Lage der Katakomben verbergen, so lag eine große Schwierigkeit darin, die Masse des Tuffs, der bei ihrer steten Erweiterung ans Tageslicht gefördert werden mußte, den Augen der römischen Bevölkerung zu entziehen. Die Puzzolangrube gab hier den erwünschtesten Ausweg. In ihren weiten Räumen konnte man den Bröckeltuff vollständig aufhäufen, ihn klein zerarbeiten und unter dieser veränderten Gestalt als Puzzolane herausführen, ohne daß ein Verdacht über seine Herkunft rege würde. Sodann war bei eintretenden Verfolgungen hier eine weit sichrere Zufluchtsstätte gegeben. Der zunächst hervortretende Zweck der Puzzolangrube mußte die Aufmerksamkeit von dem versteckteren, daß sie gewissermaßen nur den Vorhof zu den Gräbern bildete, ablenken. Und suchte man je die Christen hier auf, so ließen sich die einzelnen in dem Dunkel und Gewirr der Höhlen verstecten Eingänge zu den untern Stockwerken leicht noch sämtlich verbergen. Diese Erörterung hat gewiß viel Ansprechendes und hat bei den Katakomben von S. Agnese mindestens eine große Wahrscheinlichkeit für sich. Nur wird man sich hüten müssen, ihre Gültigkeit ohne Weiteres auf alle übrigen Grabstätten zu übertragen, was nur dann zulässig wäre, wenn überall ähnliche lokale Verhältnisse, namentlich die Existenz von Treppen und den Sandgruben zu den Gräbern, nachgewiesen würden.

Zugleich kann die eben besprochene Verbindung Aufschluß geben über den Namen arenariae, eine Benennung, die im Mittelalter ziemlich allgemein zur Bezeichnung der Katakomben üblich war, und, indem man sie von dem ursprünglichen Zwecke hergenommen glaubte, Veranlassung zu der Annahme gab, daß die Katakomben früher Sandgruben gewesen. Es ist aber nur die Nähe und Verbindung, und dann die allgemeine Analogie unterirdischer Gänge, welche den Namen von den einen auf die andern übertrug, nicht die Identität beider. Mit Recht wahrt sich daher der Verf. schon in der Vorrede gegen eine derartige Anwendung einiger von Boldetti angeführten Stellen, wie in den Akten des h. Sebastian, wo es heißt, daß Marcus und Marcellianus begraben seyen: in loco qui dicitur ad arenas, quia cryptae arenarum illic erant, ex quibus urbis moenia struebantur, wo schon der Ausdruck ad arenas vor Verwechslung hätte warnen sollen. Eben so wenig können Cicero pro Cluent. 13 und Sueton. Nero 48 eine Umgestaltung, sondern nur eben die Existenz altrömischer arenariae beweisen.

(Fortsetzung folgt.)

Geschichte der Kunst in Deutschland.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich. Abth. I. Bd. II. Lief. 15 und 16. Leipzig 1847. Fol.

Die vorliegenden Lieferungen des großen, seinem Ziele nunmehr rüstig zuschreitenden Puttrich'schen Werkes bilden wieder ein zugleich für sich bestehendes Ganze, unter dem Separattitel: „Mittelalterliche Bauwerke im Großherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach.“ Die darin enthaltenen Mittheilungen und bildlichen Darstellungen, im Ganzen 22 einzelne

Digitized by Google

Blätter und Vignetten nebst 22 Seiten Text, beziehen sich auf die architektonischen Denkmäler der Wartburg, die zu Eisenach, Jena, Kloster Thalbürgel, Neustadt an der Orla und Weyda. Vorzügliches Interesse gewähren uns besonders die Baulichkeiten der Wartburg und unter diesen vornehmlich die Räume des merkwürdigen sogenannten Landgrafenhauses, eines der schätzbarsten Denkmäler aus der Blüthezeit des romanischen Baustyles. In drei Geschossen emporgeführt, öffnet sich dasselbe nach dem innern Burghofe hin durch brillante Arkaden, die vor den Säulenfällen eines jeden Geschosses einen innern Gang bilden. Diese Arkaden waren gänzlich vermauert und sind erst in neuerer Zeit wieder freigestellt und ergänzt worden, seit durch das lebhafte Interesse des Großherzogs von Sachsen-Weimar, der auch eine Gesammtrestauration der Wartburg in Aussicht genommen, für dieses an Erinnerungen so reiche Schloß eine neue Epoche begonnen hat. In der That dürfte schwerlich ein zweites Beispiel auf unsere Tage gekommen seyn, aus dem uns, wie aus dem eben genannten Landgrafensaale, der Glanz und der edle Sinn des fürstlichen Hofhalts zur Blüthezeit des Ritterlebens und des Minnegesanges, um den Schluß des 12ten und den Anfang des 13ten Jahrhunderts, in ähnlich anschaulicher Weise entgegenträte; die Darstellungen, die uns die Dichtungen jener Zeit (z. B. das Nibelungenlied) hievon geben, gewinnen durch die Anschauung jenes Hauses Leben und Gegenwart, und wir sehen seine Arkaden mit Rittern und Damen erfüllt, welche neugierig auf die fremden Ankömmlinge hinabblicken, wir hören die Worte des vielgereisten Hagene von Trenek, der Wappen und Devisen auf ihren Schilden erklärt, wir wohnen dem Festesjubel in den stolzen Säulenhallen bei, wir leben den unbeilvollen Kampf mit, der sich dort emspinnte und der mit dem wüsten Hinabwerfen der Todten aus den Galerien auf den Schloßhof endet. Die ganze Anlage und die reichen Einzelheiten derselben im Innern und Aeußern werden uns auf mannigfachen Blättern vorgeführt und sinnvoll erläutert, auch Andeutungen über die bevorstehende gänzliche Wiederherstellung des Gebäudes gegeben. — Sodann ist besonders die schöne, leider nicht mehr vollständig erhaltene Kirche zu Thal-Bürgel interessant, eine Pfeiler-Basilika spätromanischen Styles, an der vornehmlich die elegante Gliederung der Pfeiler und der dieselben verbindenden Rundbögen sammt den rechtwinkligen Umschließungen der letzteren Beachtung verdient. Die übrigen Darstellungen betreffen, außer einigen Einzelheiten zu Eisenach, namentlich von der dortigen Nikolaikirche, das in elegant spätgothischer Weise angelegte Portal der Stadtkirche zu Jena, das Rathhaus zu Neustadt an der Orla, ebenfalls aus spätgothischer Zeit, das durch seine bunten Giebel und vornehmlich durch reich einen überaus stattlichen mächtigen Erkerbau ausgezeichnet ist, endlich die, nicht sehr bedeutende Wiedenkirche zu Weyda, deren Hauptheile der Epoche des Uebergangsstils angehören und den schlichten, aber schönen und zumal durch seine wohlerhaltene achtseitig pyramidale Spitze merkwürdigen Mauerthurm des dortigen Schlosses.

F. K.

Nachrichten vom Dezember.

Ausstellungen.

Berlin. Das große Bild von Rudolph Lehmann: Sixtus V. segnet die Austrocknung der pontinischen Sümpfe, ist nunmehr auch hier in dem Lokal des preußischen Kunstvereins ausgestellt, und macht schon durch seine kolossalen Dimensionen (16—18 Fuß Breite, 10—12 Fuß Höhe), durch die Zahl seiner Figuren, durch charakteristische Gruppirung des Ganzen und die tüchtige Behandlung des Einzelnen Aufsehen, wiewohl das Kolorit etwas einförmig gefunden wird.

Folgendes ist in Kürzem eine Uebersicht der von dem Generallieutenant v. Rühle hinterlassenen Bilder: Nr. 1) Hemessen verlorner Sohn. 2) Numeter Kreuzigung. 3) Murillo vier Evangelisten. 4) Ferdinand Bol sein eigenes Portrait (mit Monogramm). 5) Dessen Gemahlin etc. 6) Lucas van Leyden Anbetung (Stich dabei). 7) Holbein Kaiser Maximilian. 8) Gradegung (altdeutsch). 9) Kleines spanisches Bild. 10) Giulio Romano David mit dem Haupte Goliaths. 11) Engelsgruß. 12) Wohlgemuth d. Aeltere. 13) Giulio Romano mythologisches Bild: Saturn und Rhea. 14) W. Krüger Pferde-Aquarell. 15) Quintin Mressys Portrait des Herzogs von Burgund. 16) Albrecht Dürer Gott Vater. 17) Elzheimer Madonna. 18) Spranger Madonna mit den Engeln. 19) Todte Fische mit dem Zeichen B. B. V. 20) Bernhard v. Orley Gräfin Steinberg, Gebhard Erzbischofs von Köln Gemahlin. 21) Knaben aus Mecheln. 22) (Altdeutsch) Magdalena mit dem Kelch und Kruzifix. 23) Mederländisch (altdeutsch). 24) Murillo Portrait eines Geistlichen (aus der Sammlung Laforest). 25) Kleines Bild: Madonna mit Joseph. 26) Ecce homo auf Goldgrund. 26) Gradelegung (altdeutsch). 28) Giotto Verkündigung. 29) Gaino Renni Magdalena umgeben von Engeln. 30) Grunewald Gradelegung. 31) Lucas van Leyden Beschneidung des h. Antonius, Jahreszahl 1519 (Stich dabei). 32) Altdeutsch. 33) Flamändisch. 34) Madrase Madonna. 35) Van Eyck Madonna mit dem Kinde. 36) Johann van Kalcar Gradelegung. 37) Carlo Maratti Stück. 38) Gradelegung (altdeutsch). 39) Murillo Madonna. 40) Lucas Cranach Kurfürst von Sachsen mit seiner Gemahlin. 41) Albano Raub der Proserpina. 42) Pour Portrait eines alten Mannes mit Barett. 43) Wilhelm Wierix Herzogin von Burgheir (mit dem Namen). 44) Dessen Erzbischof von Preseis (mit dem Namen). 45) von der Helst Bürgermeister von Mecheln. 46) Gemahlin Johanns von Kenten. 47) Palma vecchio Madonna mit Umgebung. 48) Domenichino Nymphe. 49) Murillo Madonna. 50) Luini Madonna. 51) Holbein Alvarbild mit Flügeln. 52) Mehrgemälde drei Marien mit Johannes. — Die Besperrin ist auch Willens, einzelne Bilder gegen angemessene Preise abzulassen.

Akademien und Vereine.

Rom, 11. December. Die öffentliche Winckelmannsfeier hatte im archäologischen Institut auch gestern statt. Vorträge hielten der Prof. der Archäologie an der hiesigen Universität, Henriette Tahlfisch Orioli, ferner Dr. Henzen und Braun. Ersterer setzte in einem lichtvoll und einfach gehaltenen Vortrag mehrere Punkte der Topographie von Viterbo auseinander. Wenn es sich sonst bei Fragen der Art um die Benennung einzelner Gebäude handelt, so ging hiesmal der Vortrag auf die Bestimmung einer ganzen Reihe alter fast spurlos verschwundener Städte hinaus. Viterbo ist Orioli's Heimath. Er hat sich daher sein ganzes Leben lang viel mit allen auf dasselbe bezüglichen Stellen, Inschriften u. dgl. beschäftigt und äußerdem auch die Spezialstudien der Oertlichkeit mit machen Bücken durchmustert. Dr. Henzen erläuterte an der Kestner'schen Sammlung von Terracen, welche die reichste seyn dürfte, die existirt, die Bestimmung und den Sinn dieser zu den verschiedensten Zwecken verwandten Marken, wobei einige bisher für unerklärbar gehaltene Eigenthümlichkeiten eine überraschende Erklärung erhielten. Dr. Braun legte Pendertücke des Kastanie nach der berühmten Kircher'schen Liste vor, welche bekanntlich das schönste Denkmal antiker Linsenkomposition ist. Gestachen ist dasselbe von einem mitten auf der Bahn des Ruhms hinweggerissenen jungen Künstler, Karl Wiesner aus Prag, welcher an dieser Arbeit mit einer Liebe und Ausdauer thätig gewesen, die bei Publikationen der Art beispielos ist. Der Vortrag darüber beschäftigte sich mit der Nachweisung der Eigenthümlichkeiten des Graphitstyls, bei welchem die Umrißlinie in dem mathematischen Sinn ununterbrochener Continuirlichkeit auftritt. Der Contour beginnt und endet mit derselben Stärke, jede Andeutung von Licht und Schatten fehlt. Die Winckelmann'sche Definition ächter Schönheit, die in dem Vergleich mit faden- und geschmacklosem Wasser besteht, wurde dadurch erläutert. Eine prachtvolle Amphora aus der Kunsthändlerl Basseggio Magazinen und farbige Zeichnungen nach den von dem glücklichen Schatzgräber Alessandro Francois aufgefundenen chalkidischen Wandgemälden mußten zur Veranschaulichung der vorgelegten Stylgesetze dienen.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

Nr. 5. Sonnabend den 29. Januar 1848.

Einige neue Bemerkungen über den Tempel Salomo's.

Mit beſonderer Berückſichtigung von Ewalds „Geſchichte des Volkes Iſrael.“

Von Dr. Heinrich Merz.

Das Recht oder vielmehr die Pflicht der Wiſſenſchaft, keine verſchließbare Lücke offen zu laſſen, richtet den forſchenden Blick immer aufs Neue zu einem Denkmale, von dem wir zu viel wiſſen, als daß wir es unburchforſcht liegen laſſen dürften, und von dem wir doch auch zu wenig übereinkommen haben, als daß es ſich ſo leicht wieder völlig vor unſerm Auge auferbauen ließe. Außer den cyklopiſchen Unterbauten aus rieſigen Steinlagern, welche noch jetzt die ſachverſtändigen Reiſenden anſtaunen, iſt Alles längſt verweht und auch nicht eine Abbildung auf Münzen hat ſich vom alten Tempel erhalten. Dieſer ſelbſt hat auch allerdings für die Geſchichte Iſraels, das ſich ganz anders als in Stein und Bild verewigen ſollte, nicht die Bedeutung wie die „allen Verwüſtungen der Zeit trotzenden Bauten anderer Völker, bei denen faſt nur an ihren ſteinernen Denkmalen ſich erkennen läßt, wie ſie die Götter verehrten oder ſonſt lebten.“ Aber wie bedeutend das iſraelitiſche Volk damals war, geht aus den prachtvollen Unternehmungen Salomo's gewiß hervor und der Verlauf der iſraelitiſchen Geſchichte knüpft ſich doch weſentlich an den Tempel. Seine Einrichtung unter Salomo hat Milliarden verſchlungen. (Das Buch der Chronik führt in runden Zahlen als von David dazu geſammelt und von Salomo und den Großen dazugethan eine Maſſe von Geld und Silber im Werth von mehr denn 257 Billionen Gulden an, das koſtbare Holz und Eiſen und die Erz- und Marmorſteine nicht gerechnet; das Erz wurde nach unabdrücklicher Angabe gar nicht mehr gewogen und berechnet.) Waren auch dieſe ungeheuren Summen ſowie die 80,000 Handarbeiter, die zum Frohndienſt für die verläufigen Arbeiten an Holz und Stein im Libanon und ſonſt ausgehoben wurden, vorzugsweiſe Kriegsbeute, ſo muß doch bald auch das Volk ſich und ſein Eigenthum zur Befriedigung der ächt-aſiatiſchen Sultansgelüſte Salomo's hergeben; das Placken und Ausſaugen begann den Thron und den Tempel bereits wieder wanken zu machen, ehe er in ſeiner Ueberpracht vollendet war.

Wir damals der Schweiß von Hunderttauſenden an dem Tempel klebte, ſo ließe ſich recht wohl im Bilde bleiben, wenn man die Bibelleſer und die Bibelforſcher überblickt, welche ſich durch die verzweifelten Kapitel bis heute hindurchquälten, zu deren verſtändlicher Ueberſetzung namentlich Luther die allerwenigſten Mittel beſaß.

Seit nun der Eifer in der Geſchichte der bildenden Künſte von Karl Schnaaſe ſich muthig in die Gefahr jener Stellen und Kapitel begeben, in welchen er nicht ebenſo glücklich war (vergl. die Kritik Prof. Kuglers und dazu unſere „Bemerkungen über den Tempel Salomo's“ im Kunſtblatt 1844, Nr. 97 f.), beſchäftigte ſich die gelehrte Forſchung wiederholt mit dem Räthſelbau, welchen der bibliſchen Geſchichte zu unbeirrter Nutznießung zurückzugeben für die wiſſenſchaftliche Kunſtgeſchichte eine Ehrenſache iſt. Prof. Keil in Dorpat ging in ſeinem neuen Kommentar zum Königsbuche freilich nur einigermaßen auf die Sache ein. Ganz anders ſtellt ſich dazu v. Ewald in der jüngſt erſchienenen erſten Hälfte des dritten Bandes ſeiner Geſchichte des Volkes Iſrael bis Chriſtus. Seite 28 bis 69 behandelt er ausführlich „die heiligen und die königlichen Bauten.“ Nichts kann wichtiger ſeyn, als die Stimme eines ſolchen Sprach- und Alterthumsforſchers über eine Sache zu vernehmen, welche ohne den noch dazu ſehr verſtümmelten Urtext unentwirrbar iſt. S. 41 führet er die frühern Unterſuchungen von „Hirt, Meyer, Gränzen und Keil an, welche von Herrn Schnaaſe berückſichtigt ſind, während dieſer letzte Schriftſteller ſelbſt ſtark irrt, wo er Neues aufſtellt und dazu überhaupt von der Sache zu geringe Begriffe hat. Unſtreitig liegt eine Hauptur ſache, daß viele wichtige Fragen über dieſen Gegenſtand noch immer nicht ſicher genug beantwortet wurden, an der Unvollſtändigkeit und Unrichtigkeit unſerer jetzigen Nachrichten im 1. B. der Könige. Nirgends hat die Worterklärung noch ſo wenig ihre Pflicht gethan als hier.“ Keklich darf alſo die Kunſtgeſchichte, nicht bloß die treffliche von Herrn Schnaaſe, ihre Hände in Unſchuld waſchen. Um ſo begieriger wird ſie aber ſeyn auf die Ausbeute der Ewald'ſchen Erklärungen und Forſchungen. Wir wollen kurz zuſammenſtellen und dankbar begrüßen dasjenige, was die Akten dieſes anziehenden Prozeſſes zwiſchen Sprach- und Kunſtwiſſenſchaft endlich mag ſchließen helfen. Ebenſo dankbar aber werden wir Herrn v. Ewald für das ſeyn, das er uns durch ſeine Aufſtellungen gerade anders als er ſelbſt betrachten laſſen wird.

Wenn nämlich Alles ſich in der Schneckenlinie entwickelt, wie ſollte nicht auch unſrer Kenntniß vom Salomoniſchen Wundertempel ſich in Rückfällen vorwärts bewegen? Auch Herr v. Ewald thut ſolche Rückfälle, während er ſonſt uns vorwärts bringt. Wir wollen ſehen, wo und wie.

I.

1) Das Erſte was durch die ſprachgelehrte Beiſtimmung Herrn v. Ewald's nun entſchieden ſeyn und bleiben wird, iſt die Stellung der zwei Säulen. Gegen Herrn Schnaaſe habe ich dargethan ſprachlich und ſachlich, daß die Säulen nicht frei ſtehen konnten, ſondern das Vorhallenbach trugen. Selbſtverſtändlich hält ſelbſt Kinkel gelegentlich in ſeiner vortrefflichen Geſchichte der bildenden Kunſt die freie Stellung der Säulen für wahrſcheinlich und Kinkel als geweſener Theologe muß doch den Grundtext kennen. Dieſen überſetzen die LXX, wie ſie nicht anders können, denn es iſt zu deutlich 1 Kön. 7, 21 „καὶ ἔστησε τοὺς στύλους τοῦ ναοῦ τοὺς στύλους“ — „die Säulen der Vorhalle.“ Dazu weiſt nun Herr v. Ewald auf den vollſtändigen Text der LXX in V. 22, wo es heißt, es ſey gelegt worden μέλαθρον ἐπ' ἀφροστύλων τῶν στύλων: ein Architrav auf beide Säulen. Mit Recht ſagt Herr v. Ewald, was hätte der Balken über ihnen gefollt, wenn die zwei wie Obelisken vor dem Tempel zu denken wären?

2) Faſt ebenſo vollſtändig treten durch Herrn v. Ewald nun

Digitized by Google

die Säulenknäufe in ein Licht, das allerdings aus dem Königsbuche allein ohne Hinzunahme der Septuaginta und der Stelle in Jerem. 52, 21—23 nicht über das Heldenthaft hinauszubringen war. 1 Kön. 7, 19 „vier Ellen“ und 2 Kön. 25, 17 „drei Ellen“ ist nur verschiedene Lesart von 7, 16 „fünf Ellen“ der Kapitellhöhe. „Ihre Gestalt war die einer aufgegangenen Lilie, nach obenhin breiter werdend und mit übertiefgenden Blättern. Der glatte Kelch (Bauch) war bis obenhin mit einem Netzwerke von 7 künstlich verflochtenen Fäden überdeckt und wie festgehalten, und unten, wo der Kelch sich schmäler erhob, sowie oberhalb des Netzwerkes war je ein Doppelkranz von künstlichen Granatäpfeln angebracht.“ In Jerem. 52, 23 heißt es nun nach dem Grundtexte: „und es waren 96 Granatäpfel nach dem Winde (רוּחָה) alle Granatäpfel waren 100 an dem Gitterwerk rings umher.“ Die LXX übersetzen ἔργον τερμαδεύν: frei in den Wind, in die Luft hängendes Werk. So liest Herr v. Ewald auch 1 Kön. 7, 18 nach der LXX: „und er machte als in den Wind, in die Luft frei hangendes Werk Granatäpfel zwei Reihen rings um das Gitterwerk zu bedecken das Säulenkapitell.“ Und mit einem freilich nur halb erlaubten Blicke auf die freischwebende Verjierung zwischen den Säulen vor dem Tempel auf den paphischen Münzen zeichnet er das Kapitell vollends auf eine beifallswürdige Weise auf. Oben und unter dem Netzwerke waren an jedem Kapitelle je vier Granatäpfel — wohl nach den vier Himmelsgegenden gerichtet — angegessen in geradeaufgerichteter Stellung; die übrigen je 96 aber, oder je 24 Granatäpfel zwischen je 2 angegessenen hingen aneinander gereiht lose herab und konnten etwa auch von dem Spiele des Windes bewegt werden, „wie ein ächter Blumenkranz am Halse des Menschen.“ Dieß war denn allerdings ein ebenso seltsamer als bei der nun möglichen Größe der Granatäpfel augenfälliger Kapitellschmuck, dessen Enträthselung wir freudig Herrn v. Ewald verdanken.

3) Auch die Säulenschäfte gehen nicht leer aus dem Schatze des berühmten Sprachforschers. Luther hat mit Andern die Stelle in Jerem. 52, 21 übersetzt: „und (die Säule) war vier Finger dick (gegessen) und inwendig hohl.“ Dieser Uebersetzung folgte einfach Herr Schnaase und Herr Kugler. Indessen heißt es allerdings im gewöhnlichen Urterte: „und ihre Dicke (war) vier Finger hohl,“ woraus man freilich kaum klug wird. Deßwegen schlägt Herr v. Ewald nach den LXX aus 1 Kön. 7, 15 eine Ergänzung für Jerem. 52, 21 vor. Dieselben haben nämlich τεσσάρων δακτύλων τὰ πολίσματα: „vier Finger tief waren die Höhlungen.“ Demgemäß sey bei 1 Kön. 7, 21 im hebräischen Urterte zu lesen בְּעֻבְיוֹ וְכֹל בִּרְחוֹ אַרְבַּע d. h. eine Schnur 12 Ellen lang reichte um die Dicke der Säule herum, und jeder ihrer Streifen war vier Finger tief hebl. Dieß wären denn die πολίσματα der LXX, mithin förmliche Kanelurен. Ist allerdings die gewöhnliche Uebersetzung Luthers u. A. geradezu willkürlich, denn nirgends steht, daß die Säulen „inwendig“ hehl seyen; gibt vielmehr schon die genaue wörtliche Uebersetzung, „ihre Dicke war vier Finger ausgehehlt,“ recht leicht den Sinn: die Masse, der Kern oder Körper der Säulen war je vier Finger tief eingerdrt oder ausgehöhlt; so läßt das bezeichnende Wort der LXX nur an Hehlstreifen denken. Es ist dieß gewiß eine belangreiche Bemerkung Herrn v. Ewalds. In der That lassen sich auch manche weitere Gründe dafür anführen, daß die Säulen gar nicht hohlgegossen waren. Vor Allem ist ein so umfangreicher Hohlguß von nur vier Finger Dicke bei minder ausgebildeter Kunst an sich sehr schwer und wegen der segenannten unganzen Stellen, die sich so leicht ergeben, ein Wagstück. Sodann wäre solcher Hohlguß bei der über jedes Verzählen und Nachrechnen (1 Kön. 7, 47) hinausgehenden förmlichen Erzverschwendung gar zu dürftig erschienen. Um aber das Gegessene, mochte es noch so schwer seyn, aus den Giesereien von Suchot und Zarthan herauszuschaffen, dafür wußte Salomo Hände genug zusammenzupressen. (Nebenbei sey nur der Irrthum Herrn v. Ewalds bemerkt, als ob die derischen Säulen, mit denen er die salomonischen vergleicht, unten glatt gelassen werden wären.)

4) Den von den LXX gelieferten μίλαθρον oder Architrav haben wir bereits oben über beide Kapitelle gelegt. Nun aber „wiederholte sich über diesem Hauptbalken an den beiden Seiten ein neuer Aufsatz, ebenso breit wie der Balken; bis über dieser ganzen Schmuckschwelle, welche demnach 30 bis 35 Ellen hoch seyn mochte (vgl. 2 Chron. 3, 15 und Jerem. 52, 21 bei der LXX: συμπεσοῦται πᾶσα περὶ τὸν ὄρθον τοῦ στύλου ἑνός) der weitere Aufbau der Vorhalle sich in die Lüfte emporbeb. Dieß Werk war prachtvoll genug, um noch durch besondere Namen verewigt zu werden. Die Namen breiter Säulen waren gewiß nach damals beliebten Männern, vielleicht jungen Söhnen Salomo's; ähnlich wie der erste Herodes zwei von ihm glänzend erbaute Mauerthürme Jerusalems Phasael und Mariamne nannte. Jakin kommt auch sonst als Mannesname, Boaz sogar als ein Vorfahre Davids vor. Es ist unbegreiflich, wie man noch immer in diesen Namen einen biblischen Sinn suchen kann, als bezögen sie sich auf Eigenschaften Gottes.“ So Herr v. Ewald S. 44.

Was nun gleich die Namen betrifft, so halten wir den Vergleich mit des Herodes Mauerthürmen doch kaum stichhaltig. Wir können, wie schon früher bemerkt, nicht glauben, Salomo habe sich selbst damit monumentalisiren wollen, wir können in den Säulen auch nicht Verewiger von Lieblingen oder Söhnen Salomo's sehen: der König mußte damals doch noch zu nehmen, was des Kaisers, und zu geben, was Gottes ist. Es ist gewiß ebenso bezeichnungsreich als unverfänglich, in den beiden stämmigen, vor Allem ins Gesicht fallenden Säulen zunächst das Bild der Sicherheit und Festigkeit des ganzen Tempels zu geben, in welchem Jehovahs Ehre nun statt in dem wandernden Zelte bleibend gegenwärtig in Gnaden unter seinem Volke wohnen sollte; und die sicherstützende Säule leitete dann den Gedanken in einfachster Weise hinüber auf den sie selber, den ganzen Tempel und das Volk stützenden und schützenden Bundesgott. Se gewiß der übrige Tempel seine Symbolik hatte, so gewiß hatten die Säulen die ihrige.

Nun ein Wort über die „Schmuckschwelle“ ob den Säulen. Allerdings heißt es nach dem vollständigen Texte der LXX in 1 Kön. 7, 22: „καὶ μίλαθρον ἐπ' ἀμφοτέρων τῶν στύλων καὶ ἐπάνωθεν τῶν πλησίον ἑνὸθεν τὸ μίλαθρον τὸ πᾶχυ.“ Ganz richtig also scheint die Annahme, daß auf beiden Enden des Hauptbalkens noch ein kapitell, besser ein blumenartiger Aufsatz Architrigleich so breit wie der Balken angebracht wurde. Die Säulen mit Kapitellen maßen 23 Ellen, das Gebälke etwa 2 Ellen, so können die obern Aufsätze wohl wieder eine Höhe von 5 Ellen, mithin das Ganze von unten bis oben an 30 — aber wohl schwerlich 35 — Ellen gehabt haben. Auch dieß ist eine nicht unwichtige Aufstellung, die uns Herr v. Ewald gibt. Wenn er aber von einem weitern Aufbau der Vorhalle darüber spricht, so erlauben wir uns, ihm entschieden zu widersprechen.

II.

Einen bestimmten Rückfall zu aufgegebenen Ansichten thut Herr v. Ewald eben, indem er die Vorhalle als einen Thurm von 120 Ellen Höhe betrachtet. Allerdings war der Bauherr mit der an der Stiftshütte nicht vorgebildeten Halle nicht an alte heilige Verhältnisse gebunden; allerdings mochte ein solcher Riesenbau Salomo's Geist erheben und an Geldern und Händen fehlte es ihm gar nicht. Aber gewiß mußte dieser Thurmbau, abgesehen davon, daß er ein kunstgeschichtliches Wunder und in

Digitized by Google

der phönizisch-israelitischen Baukunst ohne alle Begründung wäre, dem übrigen Tempel mit seinen kleinen Maßen in Ansehen und Bedeutung einen zu großen Eintrag thun, das Haus verschwände völlig hinter und unter dem es viermal überragenden zweckleeren Thurme. Schon die ästhetischen Gründe können für Verwerfung der Lesart in 2 Chr. 3, 4 entscheiden. Herr v. Ewald weiß auch für die Zahlangabe nichts anzuführen, als daß hier die übrigen Zahlen der Chronik mit den ältern Nachrichten völlig übereinstimmen, so daß eine Vergrößerung bei ihr allein an sich nicht sehr wahrscheinlich sey. Indessen ist die Zahlangabe 2 Chr. 3, 15 z. B. gleich offenbar zu groß und Jedermann weiß, was auf die Zahlen der Chronikers zu halten ist. — Auf den phönikischen Tempel zu Paphos, der noch einen weit höhern Vortempel gehabt zu haben scheint, kann man sich auch nicht halbwegs berufen, da vor demselben ja auch zwei noch höhere Säulen standen, welche „mit denen des Salomonischen Tempels gar keine Aehnlichkeit“ haben.

Nun meint endlich Herr v. Ewald, unverlennbar seyen die zwei Säulen am Eingange der Halle bei seiner großen Höhe offenbar auch deßwegen so dick gewesen, weil sie so viel zu tragen hatten. Wir kommen hiemit auf das Gebiet der technischen Konstruktion, und gerade hier muß der Thurm fallen. Für die tiefgen Erzsäulen von 12 Ellen Umfang und 18 + 5 Ellen Höhe finden sich vor Allem in der Kunstgeschichte immerhin Aehnlichkeiten. Die durch ihre starke Verjüngung freilich schönern Säulen vom Jupiterstempel zu Selinunt maßen ebenfalls an 12 Ellen im untern Umfang (10 Fuß im untern Durchmesser) und 48 Fuß, also nahezu 23 Ellen in der Höhe. Die Selinunter Säulen aber hatten keinen Thurm zu tragen. Dagegen war die Stärke von Jachin und Boas wie an sich in gutem Verhältniß, so auch gewiß ganz zweckmäßig auch ohne Thurm; denn obwohl von dem Steffe des Querbalkens keine ausdrückliche Rede ist, so wird doch nichts dagegen, Alles dafür sprechen, daß er aus Stein war. Aus 1 Kön. 7, 10 f. wissen wir, daß bei dem Palastbaue Salome's 18 und noch mehr Ellen lange Steine verwendet wurden. Mithin ist ein 20 Ellen langer, etwa 4 Ellen breiter und 2 Ellen dicker steinerner Architrav dem Salomo und seinen 70,000 Lastträgern und 80,000 Holz- und Steinhauern nichts Besonderes gewesen. Der aber hatte ein Gewicht, dessen sich Jachin und Boas nicht zu schämen brauchten. Kam zu dazu einerseits über die 20 Ellen hin das Quer- und Deckbalkenwerk und der doppelte ohne Zweifel eherne Aufsatz zu Ende der Architravs. Dazu bedurfte es für die zwei Säulen um so größerer Stärke, als sie 20 Ellen auseinander standen und die ganze Vorhalle lediglich in ihnen Halt und Schutz suchte. Denn die beiden Seitenwände der Halle waren ja nur drei Reihen Steine und dann aufrechtstehende Cedernbohlen, welche so viel wie nichts tragen konnten und zur Festigkeit des Hallenbaues gar nichts beitrugen. Nun müßten wir uns nach Herrn v. Ewald über dem Deckbalken beider Seiten, in den die gedachten aufrechtstehenden Cedernbalken eben eingezapft waren, noch einen maßigen Quaderaufbau von 100 Ellen Höhe denken! Mochte der Deckbalken noch so massig von Stein seyn, welcher Baumeister würde darüber 200 Fuß in die Höhe mauern! Vorn vollends müßte nach Herrn v. Ewald auf die beiden Aufsätze über dem Architrav natürlich ein zweiter Hauptbalken kommen 20 Ellen lang und entsprechend dick. Zwischen beiden Hauptbalken bildete sich eine etwa 5 Ellen hohe und wenigstens 12 Ellen lange Metope. Mochte nun diese selber mit Steinplatten oder sonst ausgefüllt seyn oder nicht; der steinerne Hauptbalken bei einer Spannung von 20, ja nur von 12 Ellen mochte so riesenmäßig seyn als er wollte, dennoch hätte kein Hiram der Welt über eine solche freie Spannung eine massige Fronte von 20 Ellen Breite und eine Höhe von 100 Ellen in die Lüfte gebaut. Einen massiven Unterbau von solchen Verhältnissen nur hinten auf die Tempelmauer gründen, die beiden Seiten und die Fronte aber auf zwei freistehende Säulen stellen, hieße — auch abgesehen von der an die steinernen Haupt- (und Querbalken) gestellten Zumuthung — ein Kartenhaus bauen, den Winden zum Spiel. Der Haltenthurm ist statisch unmöglich. Und wie ein solcher Bau endlich ganz für sich, ohne die Beziehung zu dem davon erbrückten Tempelgebäude, bei aller etwa zu erzielenden Festigkeit (das Unmögliche zugegeben) nicht anders als ein auf Stelzen gesetztes Gaukelstück erscheinen würde, dafür spricht dem Schreiber dieses der Augenschein des gerade von ihm bewohnten Hauses, welches zufällig den Grundmaßen der Vorhalle sich nähert, aber schon bei 80 Fuß Höhe dem Auge nur ungünstige Verhältnisse von Breite zu Länge und Höhe darbietet, daß bei dreimal so großer Höhe und gleichem Grundmaße vollends das Auge sich belehrigt und das Gemüth sich beängstigt fühlen müßte durch das mit dem Mangel an Verhältniß sich immer einstellende Gefühl der Unsicherheit. Dieser salomonische Thurmbau wäre stunverwirrender gewesen als der babylonische. Requiescat in pace!

III.

1) Thun wir nun mit Herrn v. Ewald einen Blick auf das heilige Haus im Innern und Aeußern. Das dreistöckige Nebengebäude von je 5 Ellen (heißt bei Herrn v. Ewald offenbar durch Druckfehler wiederholt 5 „Fuß“) Höhe eines Stockwerks wird im Königsbuche deutlich genug beschrieben. Herr Schnaase (I, 242) meinte, „eine Thür aus dem Innern des Heiligen bildete den Eingang in die unten, eine Wendeltreppe führe zu den obern Gemächern“ und war (S. 270) „nach Josephus in der Dicke der Mauer angebracht.“ Auch Dr. Kieperi in seinem „nach den neuesten und besten Hülfsquellen zgeichneten“ Bibelatlase (1847) hat nicht nur die zwei Säulen vor die Halle gestellt, sondern im Grundriß des Tempels auf Tafel 10 zwei Eingänge in die „Schoßkammern“ als aus dem Heiligthum rechts und links angedeutet. Indessen schon Keil (Commentar zum 1. Buch der Könige 6, 8) erklärt richtig, daß die Wendeltreppe im Zimmer selbst war und daß man nicht aus dem Innern des Heiligthums, sondern zuerst durch eine Thüre von außen in das Mittelzimmer des untern Stockes und von diesem durch die Wendeltreppe in die obern Stockwerke ging. Herr v. Ewald bestimmt das nach vorbesserter Lesart noch näher dahin, daß der Eingang in die Nebengemächer, die allerdings zu heiligen Vorrathsräumen für Weihgeschenke (unter andern auch Waffen, 2 Kön. 11, 10) dienten, nicht am mittelsten, sondern am äußersten südöstlichen, mithin gleich links vom Vorhalleneingang gelegenen Raum des untern Stockes war.

2) Auch Herrn v. Ewald ist es gegen den Augenschein aller Beschreibungen, daß das Dach des nur 20 Ellen hohen Heiligsten niedriger gewesen wäre. Und jener Raum von 10 Ellen, der sich durch das 30 Ellen hohe Dach des Ganzen erguß, wurde „wahrscheinlich ganz leer“ gelassen. Er hat sich nicht über die (vom Kurz aufgestellte, von uns in den frühern „Bemerkungen“ angenommene und weiter begründete) Ansicht ausgesprochen, daß es unbenthbar scheine, wie, während die sonstigen Maße des Tempels das Doppelte der Stiftshüttenmaße seyen, allein in der Höhe des Heiligthums eine Verdreifachung stattgefunden haben sollte; und welche Zumuthung es für die innern und äußern Sinne sey, aus dem 30 Ellen hohen Heiligen in das nur 20 Ellen hohe Heiligste sich hineinzudrangen. Wir bleiben, bis diese Bedenken widerlegt und gelöst sind, entschieden dabei, auch das Heilige nur 20 Ellen hoch anzunehmen. Und sollte die von Kurz aufgestellte Benützung dieses Oberraumes je beanstandet werden, so verschlägt es uns nichts, lieber auch diesen Raum leergelassen uns zu denken, wie Herr v. Ewald den über dem

Digitized by Google

Heiligsten für unbenützt hält. In den Alsjeth der 2 Chron. 3, 9, welche eben diese über das ganze Haus in Abtheilungen sich erstreckenden Oberzäume seyn können, steht Herr v. Gwalt „Oberhäuschen“ auf dem Dache, welche dann für das von uns gegen Herrn Schnaase vertheidigte flache Dach Zeugniß gäben, wenn Herr v. Gwalt auch den Götzendau des Ahaz auf ihm anführt, 2 Kön. 23, 12.

(Schluß folgt.)

Nachrichten vom Dezember.

Akademien und Vereine.

Berlin. Am 9. Dezember, als am Geburtstage Winckelmann's, beging die hiesige archäologische Gesellschaft von neuem ihr Jahresfest. Das Festprogramm enthält eine Reihe von Vasenbildern, in denen Herr Panofka die ansprechende Darstellung des Zeus Labrandeus und des Herakles Kallinikos erkannt hat. Möchte diesem noch von Herrn Gerhard das erste Heft einer neuen Reihe von „Trinkschalen und Gefässen des k. Museums zu Berlin und andrer Sammlungen“ vorgelegt, welches in natürlicher Größe der Originale und meist in farbiger Ausführung im hiesigen Reimer'schen Verlag, den ebenerwähnt früher erschienenen ähnlichen Werken entsprechend, nächstens erscheinen soll. Ueber den Inhalt dieses 20 Blatt starken Heftes, welches lauter Trinkschalen enthält, wurden die nöthigen Erläuterungen gegeben, welche sich hauptsächlich über den Gigantenkampf des Kritiosthenes und Argaios (Museumsbrav Denkmäler Nr. 1736), über ein bacchisches Opfer (Nr. 1758), über den bacchischen Tanz, den Kentos und Kissos (Nr. 1799), über Herakles und Busiris (Nr. 1763), endlich über die Zuchtrichtschale mit dem Urtheil des Paris und Helena's Entführung (Nr. 1766) verbreiteten. Hierauf trug Herr Panofka zwei neue Deutungen bescheidener und bisher mißverstandener Kunstwerke vor. Zuvörderst wurde für das neuerdings entdeckte, aber bereits vielfach besprochene, schwierigste der drei großen Wandgemälde im Hause des M. Lucretius in Pompeji, wegen der Abwesenheit des Gottes selbst, wie seiner nächsten Freunde Silen und Pan, eine von den bisher vorgeschlagenen Deutungen, Erkampfs des Bacchus in Indien oder in Spanien, abweichende Erklärung gegeben. Herr Panofka glaubt nämlich, gestützt auf eine Erzählung bei Polyaen. Strateg. IV. 1. dieß Bild auf den mit Hülfe pleuskischschwärmender Mordsoldaten errungenen Sieg des Maedonierkönigs Argäos über den Tauleutierkönig Galaurod beziehen zu können, zumal da Argäos, aus Dank für den gewonnenen Sieg, dem Dionysos Pseudanor einen Tempel weihte. Nächstdem handelte Herr Panofka über den berühmten Barnekschen Onyx-Cameo im Neapler Museum, welcher zuerst von Köhler in St. Petersburg veröffentlicht und auf die Erfindung des Schlauchtanzes, in Gegenwart des Ikarius und der Erigone, früher aber noch auf verschiedene Weise gedeutet worden war. Dagegen Herr Panofka die drei Nymphen und einen Schlauch aufbiasenden Pan, wo nicht den Attis Rekasnios selbst, erkennt, das am Boden liegende Schöpfgefäß als Andeutung des gerauben Hylas auffaßt, und in den ängstlichen Gebärden der beiden Nymphen rechts den Schreck über den flagenden Hylaslauf vermuthet, womit der auf einer Höhe liegende, durch Löwenfell kenntliche Herakles Berg und Thal erfüllt. Daß hierbei der bei Herakles zurückbleibende und erschrockene Stelle des Lieblings Hylas einnehmende Polyphemos, Wiesprung — zur Andeutung von Weiberbeilung und Mitverbalt des Hylaslaufes — höchst sinnig dem Herakles das wundbedürfige Thierfell in die Höhe hebt, leuchtet von selbst ein. Zum Schluß trug Herr Böttiger einen Abschnitt aus dem in der Vollendung begriffenen zweiten Theile seiner Tektonik vor, welcher über die Reinigungsgefäße, Phyaterien, der hellenischen Tempel, zu Rückblick auf die Benutzung der Tempelräume an diesen Festen, sich verbreitet.

Bonn. Zum Winckelmannsfeste des Vereins von Alterthumsfreunden der Rheinlande hatte den Vorstand eingeladen durch ein von dem redigirenden Sekretär Dr. Lersch verfaßtes Programm: Apollon der Heilspender, in welchem derselbe mit der Veröffentlichung einer schönen mit Silberdraht beschlagenen, bei Trier gefundenen Erzstatuette nicht allein die Apollo-Ideale einer genaueren Betrachtung unterwerfen, sondern auch eine Geschichte der Vergoldung und Versilberung bei den Alten zu geben versucht hatte. Im Saale des Gasthofs zum goldnen Stern, der in entsprechender Weise dekorirt war, hing Winckelmann's Bildniß in einer von einem hiesigen Maler gearbeiteten guten Kopie einen Porträts von Angelika Kaufmanns Hand, von einem frischen Lorbeer- und Blumenkranze umgeben. Südliche Bäume, Orange und Lorbeer umgaben die Nische, in der es schwebte, und zwischen Cypressen stand der Gypsabguß eines ausgezeichneten ehemaligen in Trier gefundenen Amazonensterkes aus weißem Maemor, sowie der der bekannten vatikanischen Amazone. Die Festrede hielt der geistige Präsident des Vereins, Prof. Braun, in der er Winckelmann als die Morgenröthe der deutschen Literatur sehr beredt schilderte und denselben mit Lessing vergliche. Welcher sprach anziehend und eingehend über den Charakter der Museumsdarstellungen im Alterthum und wies die Trierer als eine unmittelbare Nachahmung der bezeichneten römischen nach. Ein von Prof. Ulrichs in Greifswalde eingesandtes Programm über die Absis in den alten Basiliken wurde von Dr. Lersch vorgelegt und die darin gegen Zestermann vertheidigte Ansicht des Dubyaus einer solchen gebilligt. In Bezug auf das Trierer Gebäude, das Zestermann für keine Basilika halten will, schien der Vortragende noch Zweifel zu hegen. Zugleich wurden einige von Dr. Jäger in Neuß eingesandte, höchst merkwürdige altchristliche, bei Neuß gefundene Glasstasen mit Goldmedaillen vorgewiesen. Der geh. Bergrath Nöggerath referirte in einem ausführlichen Vortrage die Anwendung des Goldes bei den Römern, namentlich mit Bezug auf eine reiche, von der kunftkundigen hier lebenden Frau Mertens-Schaaffhausen aufgestellte Schmuckſammlung, wie denn überhaupt eine ausgezeichnete kleine Aufstellung von Bronzen, Terrasotten, Gläsern, Gemmen, Elfenbeinarbeiten u. s. w., meist aus der Rheinprovinz herrührend, nicht wenig zur Zierde des Festes beitrug. Schließlich schilderte Lic. Kraffi die interessanten Zeitereignisse von Petra, namentlich das Brahmol der Königin Helena von Adiabene, das er schon in seiner Topographie Jerusalems in den sogenannten Gräbern der Könige erkannt hatte, in gedrängten Umrissen und wies auf die Vereinigung orientalischer und griechischer Formen hin.

Museen und Sammlungen.

Paris. Die ägyptischen Denkmäler besinden sich in zwei großen Sälen im Erdgeschoß des Louvre, auf der Seite nach der Straße du Coq St. Honoré. Die algierischen Alterthümer sind in dem zweiten Theile der kleinen Galerie, unter der Kolonnade des Louvre, nach der Seite der Kirche St. Germain l'Auxerrois aufgestellt. In die Fensterbrüstungen sollen künftig die Marmorfragmente eingelassen werden, die jetzt noch nicht ganz zusammengefügt sind. Das Museum der neueren Bildhauerarbeiten, worin die Werke verstorbener französischer Künstler aufgestellt werden, hat in der jüngsten Zeit verschiedene werthvolle Bereicherungen erhalten: eine Statue des Kardinals Birague von Germ. Pilon, die Diana von Houdon, der Hyacinth und die Nymphe Salmacis von Bosio, Daphnis und Chloë von Cortot, Flora und Europa von Romanu. s. w. In der Sammlung der Handzeichnungen ist ein eigner Saal für Lesueur's Studien eingerichtet worden. Die Egyptische Galerie, welche zwischen der Kolonnade und dem Quai d'Orsay und der Pont des arts aufgestellt werden soll, ist noch nicht im Bau vollendet, und wird daher erst im Laufe des Jahrs 1848 eröffnet werden können.

Denkmäler.

Prag. Die Errichtung eines Denkmals für die bei der Vertheidigung Prags gegen die Schweden (1648) gefallenen Bürger ist bereits genehmigt und die Ausführung davon dem Architekt Kranner und Bildhauer Joseph Max übertragen. Die gegen 5 Klafter hohe Spitzsäule soll auf dem Wall nächst dem Bahnhof zu stehen kommen.

Rio de Janeiro. Die Einwohner der Hauptstadt von Brasilien haben beschlossen, dem verstorbenen Kaiser Dom Pedro I. eine eherne Bildsäule, welche in München gegossen werden soll, zu errichten.

Bauwerke.

Wien. Das Carl-Theater, welches zu Anfang dieses Monats an der Stelle des alten Leopoldstädter-Theaters eröffnet wurde, ist jetzt das prächtigste und comfortabelste, welches die Kaiserstadt besitzt, und macht seinem Erbauer, dem Direktor Carl, Ehre, der es mit einem Aufwande von etwa 600,000 fl. C.-M. aus eigenen Mitteln herstellte. Es wurde nach den Entwürfen der Professoren von Sicardsburg und von der Null aufgeführt; der Spiel ist der des Jahrhunderts. Eigenthümlich ist die Konstruktion wie Dekoration und Einrichtung, und es könnte in vielen Beziehungen das Theaterbauten als Muster dienen, da sich hier dem auerkannten Talente der Architekten die Bestrebungen eines Mannes zugesellten, welchem in der Ausführung seines Geschäftes die reichste Erfahrung zur Seite steht.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 6. Donnerstag den 3. Februar 1848.

Italienische Kunstliteratur.

1) Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo, disegnati ed illustrati per cura di G. M(archi), d. c. d. G. — Architettura. Roma, tipografia di C. Puccinelli. 1844—47. 4. (17 Lieferungen. 272 S. und 68 Kupfertafeln.)

(Fortsetzung.)

Andere Zweifel gegen die ursprüngliche oder ausschließliche Christlichkeit der Katakomben werden im Laufe dieser Erörterungen vom Verf. ebenfalls beseitigt. Daß das Vorkommen heidnischer Inschriften nichts beweiset, ist längst dargethan. Sie kamen nicht ursprünglich in die christlichen Gräber, sondern wurden nur secundär dort angewendet, meist so, daß die Schrift entweder ganz versteckt oder absichtlich beschädigt, übertüncht oder mindestens auf den Kopf gestellt war. Anders hat man über die Columbarien und römischen Gräber geurtheilt, die man, wenn auch in geringer Zahl, mit den Katakomben in Verbindung glaubte. Man schlug hier wohl den Ausweg vor: eine Familie, die zum Christenthum übergetreten, habe gewünscht, in der Gemeinschaft der Christen begraben und doch auch nicht im Tode von denen getrennt zu seyn, die durch Blutsverwandtschaft im Leben mit ihnen verbunden gewesen; deßhalb habe man Familiengruft und Katakomben verbunden. Die Sache ist aber noch einfacher, wie der Verf. wenigstens durch ein Beispiel aus seiner eignen Erfahrung beträftigt. Die Columbarien senken sich oft in nicht unbeträchtlicher Tiefe in die Erde ein. Die Katakomben liegen im Allgemeinen noch tiefer, nähern sich jedoch zuweilen, wo es die Natur des Steins erlaubt, mehr der Oberfläche an. Hier war es nun bei der weiten Ausdehnung und Planlosigkeit ihrer Anlage nicht zu vermeiden, daß man zuweilen auf römische Grabstätten stieß. Aber weit entfernt, daraus eine Verbindung beider Klassen von Gräbern herzustellen, that man vielmehr Alles, sie zu verhindern. So war das vom Verf. gesehene, jetzt eingestürzte Mäuerchen in der Katakombe von S. Agnese eigens errichtet, die durch Zufall entstandene Verbindung mit einem Columbarium wieder sorglich zu schließen.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung der Gräberformen. Nach dem Grundsatz des Christenthums, die Körper ganz zu beerdigen und nicht verbrannt als Asche beizusetzen, mußte sich in den Katakomben die gewöhnliche Grabform wie von selbst ergeben. Man öffnete Nischen von der Länge eines menschlichen Körpers in den Wänden der Gänge, die von außen mit Steinplatten und Mörtel verschließbar waren. Sie so einzutreiben, daß der Todte nicht parallel mit der Wand gelegen, sondern nur mit Kopf oder Füßen sie berührt, würde unglaich mehr Mühe verursacht haben, da man, um eine so tiefe Höhlung herzustellen, sie von einem weit größern Umfang hätte machen müssen, als die Größe der Leiche verlangte: deßhalb sind die in dieser Weise angelegten Gräber in den Katakomben der h. Cyriaca, etwa 20 an der Zahl, von denen vier auf Taf. 14 abgebildet sind, als eine reine Ausnahme ohne jede Konsequenz zu betrachten. Davon verschieden ist eine andere Ausnahme in demselben Theil der Katakomben (Taf. 43 und 44). Hier findet sich nämlich eine kleine Reihe paralleler Mauern, von bedeutender, wenn auch ungleicher Stärke, die je so große Zwischenräume zwischen einander lassen, daß gerade ein menschlicher Körper zwischen ihnen liegen kann. Diese Räume sind in der Höhe durch eingelegte Steintafeln getrennt, so daß dadurch eine Reihe von loculi übereinander entsteht, etwa wie noch jetzt bei den Gräbern einiger Mönchsorden, in welche die Todten wie in backofenartige Zellen hineingeschoben werden. Diese Besonderheit erklärt der Verf., wie es scheint, mit Grund aus einem zufälligen Umstande. Er nimmt an, man habe ein größeres Gemach graben wollen. Die geringe Festigkeit hinderte nicht nur die vollständige Ausführung, sondern es war sogar ein Einsturz des schon hergestellten Theils zu fürchten. Man war genöthigt, künstliche Substruktionen anzubringen, daher die große Stärke der Mauern, die an sich für die Gräber durchaus überflüssig gewesen wäre. Um nun von der kostspieligen Arbeit doch einigen praktischen Nutzen zu haben, richtete man die Gräber in der angegebenen Weise ein. Allein, wie gesagt, dieß sind Ausnahmen. Im Allgemeinen lassen sich nur zwei Klassen von Gräbern sondern. Die einen sind die erwähnten in die Länge der Wand eingegrabenen Zellen, loculi, eine über der andern, vom Fußboden, ja im Fußboden, bis zur Höhe der Gänge und Gemächer, in welchen ja nach der Tiefe, ein, zwei und mehrere Körper nebeneinander Platz fanden. Die Bestattung selbst war einfach, der Todte war in Tücher oder Binden eng eingewickelt. Ein eigenthümliches Verfahren muß hier noch erwähnt werden. Genaue Beobachtung hat gezeigt, daß eine große Zahl von Leichen zunächst, wie gesagt, mit Binden umwickelt waren. Ueber diese Binden war nun eine Lage Kalk und über diesen wiederum Binden gelegt. Da der Kalk nicht, wie Balsame, die Eigenschaft hat, den Leichnam vor Verwesung zu schützen, so kann der Zweck wohl nur gewesen seyn, bei Todten, wo ein schnelles Beerdigen nicht möglich war, das allzuschnelle Uebergehen in Fäulniß oder die zu starke Ausdünstung zu hindern. — Daß eine Lage der Körper nach einer bestimmten Himmelsgegend nicht durchgeführt werden konnte, wie man wohl angenommen hat, widerlegt sich von selbst durch die verschiedene Richtung der vielfältig sich kreuzenden Gänge, sowie dadurch, daß oft in einem und demselben Grabe die Körper nach den entgegengesetzten Richtungen beigesetzt sind. Die Größe der Zellen richtet sich nach der Menge der darin zu bestattenden Todten. In den Inschriften werden genannt loci bisomi, brisomi, quadrisomi. Ob mehr als vier, muß unentschieden bleiben; wenigstens liefern die Inschriften keine Bezeichnungen für 5, 6 Körper. Allerdings kommt einmal vor: fecit... locum hominbus (sic, n VIII. Doch wage ich nicht mit dem Verf. (S. 116) zu behaupten, daß dieses sich auf eine einzige Oeffnung beziehe, noch weniger, daß in einer Inschrift: XV IN P || AA ein einzelnes Grab für 15 Todte bezeichnet sey. Denn da die Todten nicht übereinander geschichtet, sondern nebeneinander gelegt wurden, so läßt sich in dem losen

Digitized by Google

Stein weder für 8 noch für 15 die nöthige Tiefe herstellen. Es werden alſo gewiſſe kleinere Abtheilungen von Grabſtätten, über-, nebeneinander oder an der Wand eines kleinen Zimmers zu verſtehen ſeyn.

Die andere Klaſſe von Gräbern ſind die ſogenannten monumenta arcuata, für die der Verf. nach zwei Inſchriften die Benennung arcosolium[1] anwendet: in den lebendigen Stein eingehauene Sarkophage mit einer begreiflicherweiſe mit einer bogenförmigen Lünette überwölbt; meiſt für mehre alſo eine Perſon und dann zuweilen durch eine Scheidewand in der Mitte getheilt. Sie finden ſich vorzugsweiſe in den Gemächern, doch zuweilen auch in den Gängen. Die Anſicht des Verf. über dieſe Gräber ſcheint mir durchaus unbegründet, und ſie bedarf um ſo mehr einer ſtrengen Prüfung, als ſie ſich in den vielfältigſten Conſequenzen durch das ganze Buch hindurchzieht (S. 96 f. und S. 124 f.). Er erklärt nämlich die Gemächer, in denen dieſe Bogengräber beſonders vorkommen, für gemeinſchaftliche Verſammlungsplätze, Kirchen; die Bogengräber für Märtyrergräber und ihre Deckel für Altartiſche, an denen das Abendmahl gefeiert ſey. Betrachten wir dieſes näher.

Die Form dieſer Gräber, ſagt der Verf., ſey original chriſtlich und ihr Vorbild weder bei den Etruskern noch bei den Römern gegeben. Dieß iſt nur zum kleinſten Theil wahr. Bei den Etruskern, z. B. in Cäre, finden ſich die in die Wand eingehauenen Gräber mit einer Niſche darüber, gerade wie bei den Chriſten, mit dem einzigen Unterſchiede, daß die Niſche nicht volle Bogenform hat. Den Bogen dagegen haben wir in römiſchen Gräbern, z. B. dem Campanaſchen Columbarium in Portа latina; nur beträgt hier ſein Durchmeſſer nicht die Länge eines menſchlichen Körpers, da man nur nöthig hatte, kleine Aſchengefäße in die Grundfläche einzulaſſen. Dieſe Erweiterung ergibt ſich aber unmittelbar, ſobald das Bedürfniß nach einem Grabe für einen ganzen Körper eintritt. Die Form der Bogengräber war alſo mindeſtens hinlänglich vorgebildet. Ihr Zweck in heidniſchen Gräbern war offenbar der größerer Auszeichnung vor den kleinen alloe. Der Verf. nun nennt die Bogengräber Märtyrergräber. Fragen wir weßhalb, ſo erhalten wir kaum eine halbe Antwort, etwa: Die Märtyrer wurden ausgezeichnet und mußten ausgezeichnet werden in ihren Gräbern. Ausgezeichnete Gräber konnten nur die Bogengräber ſeyn; folglich ſind dieſe Märtyrergräber. Einen andern Beweis habe ich zu finden nicht vermocht. Dieſer Beweis iſt aber einestheils eine postulatio principii, anderntheils ein falſcher Schluß. Sehen wir aber weiter, ſo muß der Verf. zuerſt ſelbſt zugeben, daß Märtyrer auch in gewöhnlichen Gräbern beigeſetzt werden konnten, wie namentlich das Grab des Hyacinthus, Taf. 48, den Beweis liefert. Sodann kann er nicht läugnen, daß auch Nicht-Märtyrer Bogengräber hatten, wie die obenangeführte Inſchrift zeigt. Der Verf. hilft ſich hier wieder durch eine ganz willkürliche Unterſcheidung. Die Bogengräber in den engen Gängen ſollen den Privatleuten, die in den Kammern den Märtyrern gehören. Könnten wir über das cum particulo jener Inſchrift beſtimmter urtheilen, ſo würde dieß allein vielleicht den vollen Gegenbeweis liefern. Die einfachſte Erklärung ſcheint, daß das Bogengrab die Aur. Celſus ſich in einem kleinen Gemache befand und Celſus nicht blos dieß eine Grab erwarb, ſondern die ſämmtlichen loculi der nicht großen Wand, in der ſich das größere Grab befand.

„Die Bogengräber ſind Märtyrergräber (was unbewieſen, ja ſogar erwieſen falſch iſt); die Märtyrergräber Altäre.“ Weßhalb? Ein Geſetz Felix' I. ſagt, man ſolle das Abendmahl nur über den Gebeinen der Märtyrer feiern. Was folgt daraus? Nach der gemeinen Logik, daß jeder Altar Gebeine oder wenigſtens Reliquien von Märtyrern enthalten ſolle; aber doch nicht, daß dadurch jedes Märtyrergrab Altar ſey. Es war geeignet, es beſaß die nothwendige Bedingung, um Altar zu werden; war es aber noch nicht an und für ſich. Sie könnten denn hier auch die Stellen aus Prudentius' Hymnen bei Seite gelaſſen werden, in denen es von einzelnen Heiligen heißt, daß ſie unter dem Altar begraben ſeyen. Denn was von einigen gilt, gilt deßhalb noch nicht allgemein. Nicht alſo deßhalb, ſondern um die Interpretationsweiſe des Verf. deutlicher zu zeigen, mögen wir die Stelle aus dem Hymnus auf dem h. Hippolytus, S. 169 f. betrachten:

> Talibus Hippolyti corpus mandatur opertis
> Propter ubi apposita est ara dicata Deo
> Illa sacramenti donatrix mensa, eademque
> Custos fida sui martyris apposita, etc.

Der Verf. überſetzt dieß mehr nach dem Sinn als nach den Worten, wie er meint, folgendermaßen: „Dieß iſt die Gruft, unter deren Deckel Hippolytus beigeſetzt iſt, und über ihm iſt hinzugefügt der Gott geweihte Altar. Dieſer Tiſch, der zur Vertheilung des Sakraments dient, iſt derſelbe, unter dem die Urne treu den Märtyrer bewahret.“ Er fügt hinzu: „der Dichter entlehnt der Eleganz und Klarheit des Stils beſſerer Zeiten; aber dieſem Fehler gegenüber bleibt hier ſeine Abſicht völlig klar, nämlich zu bezeichnen, daß der Deckel des Grabes dieſelbe Sache mit dem Abendmahlstiſch war.“ Was ſoll man dazu ſagen? Davon zu ſchweigen, daß der Verf. im erſten Verſe vom Sargdeckel ſpricht, während der Zuſammenhang lehrt, daß operitis ſich auf die bedeckten, verſteckten Räume der Katakomben bezieht, glaubte der Verf. wirklich, daß Prudentius propter, noch dazu in Verbindung mit apposita, für unter gebrauchen konnte? oder wollte der Verf. nicht wiſſen, daß dieß nicht angeht? Im erſten Falle würde ihm Kenntniß des Lateiniſchen, im zweiten die ſtrenge Wahrheitsliebe abzuſprechen ſeyn; tertium non datur. Und dieſe Interpretation ſteht nicht allein; ganz daſſelbe iſt es z. B., wenn S. 146 und 47 zweimal: hic ... jacet, servat qui altaria Christi, überſetzt wird: unter dem Altar iſt begraben ...!

Betrachten wir nun die Bogengräber an ſich, ſo iſt der Verf. ſelbſt gezwungen, ſeine Behauptung zu beſchränken. Denn da ſehen wir zuweilen Bogengräber unmittelbar unter der Decke der Grabkammern in einer Höhe, daß ſie mit der Hand nicht zu erreichen ſind und alſo unmöglich als Altartiſch benutzt werden konnten. An andern Stellen findet ſich eine in den lebendigen Stein ausgehauene Bank oder ein Lehnſeſſel gerade vor der Niſche, ſo daß der Prieſter, um an dem Tiſch zu ſtehen, auf ſie hätte hinaufſteigen müſſen, dann aber mit dem Kopf höher als die Höhe des Bogens hinaufgereicht hätte. Das kümmert jedoch den Verf. wenig. Sind doch in jeder Kammer in der Regel mehrere Bogengräber; kann alſo das eine nicht Altar ſeyn, ſo iſt es das andere; ja er legt ihm wohl in eine gegenüberſtehende Kammer, ſo daß an dem Ende der einen Kammer der Sitz des oberſten Geiſtlichen, dieſem gegenüber in der andern der Altar, dazwiſchen aber ein Weg und zwei Thüren liegen. So freilich läßt ſich Alles erklären.

Es handelt ſich nun ferner um die Bedeutung der größern und kleinern Kammern und ihre beanſpruchte Verwendung zu gottesdienſtlichen Verſammlungen, eine Frage, die zu den ſchwierigſten gehört und wegen Mangels an poſitiven Nachrichten ſchwerlich zu einer ſichern Entſcheidung in allen Punkten zu bringen iſt. Im Allgemeinen kann ich nur wiederholen, was bereits Rößell in der Beſchreibung Roms (I, S. 377 f.) aus-

[1] Die eine, die er (S. 85) anführt, lautet: DOMVS ETERNALIS AVR CELSI ET AVR ILARITATIS COMPARI MEES FECIMVS NOBIS ET NOSTRIS ET AMICIS ARCOSOLIO CVM PARITICVLO SVO IN PACEM.

Digitized by Google

gesprochen hat. Was der Verf. hierüber vorbringt, leidet wiederum an einer solchen Verwirrung und Vermischung von Wahrem und Falschem, daß man vor seinen Ansichten durchschnittlich warnen muß.

Zugegeben ist, daß die Katakomben in den Zeiten der Verfolgungen häufig den Christen wenigstens eine augenblickliche Zufluchtsstätte gewährt haben; ebenso, daß in diesen Zeiten gottesdienstliche Handlungen darin vollzogen werden konnten, um so mehr, als damals noch nicht, wie in späterer Zeit, der Kultus an bestimmte, eigens dazu eingerichtete Kirchen festgebunden war. Ob aber ebenso ein regelmäßig wiederkehrender Gottesdienst in ruhigen Zeiten hier stattfand, ob die Bestimmung zu gottesdienstlichen Feiern damals ausdrücklich den Katakomben zuertheilt war, läßt sich vielfach bezweifeln. Mit demselben Rechte kann man aber sodann fragen, ob man für diese Zwischenfälle gleich bei der Anlage der Grabkammern daran gedacht, bestimmte Räume für Versammlungen zu gründen. Daß in späterer Zeit manche gottesdienstliche Verrichtung hier vorgenommen werden, läßt sich ebenfalls nicht läugnen. Allein gerade hier ist der Unterschied der Zeiten zu beachten. Manche darauf bezügliche Einrichtung mag gerade erst damals gemacht seyn; und daß auch damals dort unten größere, lange anhaltende Versammlungen gehalten seyen, scheint dennoch unwahrscheinlich. Man lese nur den Schluß des Prudentianischen Hymnus auf den h. Hippolytus. Jene reiche Ausschmückung mit spiegelblankem Silber und Marmor ist gewiß nicht sogleich nach dem Tode des Märtyrers ausgeführt; und nun weiter: da schildert Prudentius die herbeiströmende Menge der Gläubigen und die Enge des unterirdischen Raumes; aber, fährt er fort:

Stat sed justa situd, quod tanta frequentia templum
Tunc adeat.

In diesem templum, der Basilika in der Nachbarschaft des Grabes, ist die eigentliche gemeinschaftliche gottesdienstliche Feier vorzunehmen. Ich denke mir die Sache so, wie sie noch heut zu Tage vielfältig zu sehen ist. Die Grabkapelle nimmt die Stelle der in den Kirchen für gewöhnlich verschlossenen Crypta ein, welche das Grab eines Märtyrers oder Heiligen enthält. Zu gewissen Zeiten wird diese geöffnet, die Menge strömt herbei, um in unmittelbarster Nähe des Grabes zu beten, nicht aber um an dieser Stelle in größerer Versammlung zur Abhaltung eines eigentlichen Gottesdienstes sich zu vereinigen. Dieser hat in der eigentlichen Kirche statt.

Hier wäre nun die Stelle, wo eine strenge chronologische Untersuchung allein Licht geben könnte, wenn sie im Stande wäre nachzuweisen, welche Anlagen der Zeit vor, welche der nach Konstantin angehörten. Aus der Architektur allein freilich läßt sich nicht viel folgern; sie hält sich in wenigen einfachen Gliederungen, schon wegen des Materials, das eine feine Ausführung nicht zuläßt. Hinzugebrachte Verzierungen von Stuck oder Marmor sind durch die Zeit und vielfältige Verwüstungen untergegangen. Etwas mehr Halt bilden wohl die Gemälde, bei denen freilich aber mehr auf den Inhalt und die Auffassung des Dargestellten als auf die Ausführung zu achten und das einseitige Streben möglichst zu verbannen seyn wird, die Gemälde nur in ein recht hohes Alter hinaufzurücken. Denn wenn auch schon im zweiten Jahrhundert die Kunst so weit gesunken war, daß manche der verhältnißmäßig rohen Basreliefs in den Katakomben damals gemacht seyn könnten, so ist dieß doch noch kein Beweis, daß sie wirklich aus dieser Zeit stammen, wie der Verf. annimmt. Die Inschriften sind leider von ihren ursprünglichen Stellen zerstreut und daher für topographische und chronologische Zwecke meist ohne Nutzen. Der Verf. ist in allen diesen Punkten sehr oberflächlich und sein Text daher wenig fördernd.

Blicken wir jetzt auf unsere Quellen, die Monumente, so sind unter diesen freilich wenige, welche für einen unbefangenen Beschauer das Gepräge einer ursprünglichen Bestimmung für gottesdienstliche Versammlungen verriethen. Der Verf. fühlt dieß zum Theil selbst und nimmt daher die kleinsten Zimmer für cubicula, Familiengräber. Inschriften bestätigen dieß, in denen Cubiculum Domitiani, Gaudenti, Aureliae Martinae, Germulani erwähnt werden (S. 100); die also diesen Namen das Eigenthumsrecht eines ganzen Zimmers zusprechen. Leider sind die Fundorte nicht angegeben, so daß wir daraus sehen könnten, von welcher Art diese Zimmer waren. Denn allerdings müssen wir jetzt fragen, wo die Gränze zu ziehen zwischen cubiculum und Versammlungsort. Der Verf. sagt, wo Bogengräber sind, d. i. Märtyrergräber, da muß auch ein Raum für Gottesdienst seyn. Diese Deutung jener Gräber ist aber bereits oben beseitigt. So müssen wir zunächst immer geneigter seyn, auch hier an Familiengräber zu denken. Ich wenigstens kann nicht anders, als in der Einrichtung dieser Gemächer eine große Aehnlichkeit mit den heidnischen Grabstätten sehen: die Bogengräber sind die vornehmern, für die Häupter der Familie, die gewöhnlichen für die übrigen Glieder. So erklären sich mir auch die Beschädigungen, welche öfters die Gemälde der Nischen durch die Anlegung neuer loculi erlitten haben. Der Verf. führt mit Bezug darauf (S. 101) eine Inschrift an:

IN CRYPTA NOBA RETRO SAN
CTVS EMERVM SE VIVAS BALE
RA ET SABINA MERVM LOC
V BISONI (ob corrupt aus bisomum?) AB APRONE ET
BIATORE

und erklärt die Beschädigungen als entstanden aus dem Streben, Gräber in der Nähe der Märtyrer zu erwerben. Er nennt dieß eine indiskrete Frömmigkeit; und freilich wäre sie es, wenn wir hier überall Märtyrergräber vor uns hätten, deren Schmuck man eine gewisse Ehrfurcht allerdings wohl schuldig gewesen wäre. Aber in dieser Inschrift bezieht sich retro sanctus Emerum offenbar auf crypta noba, die eben deßhalb, weil sie neu war, noch keinen besondern Namen hatte und deren Lage daher nach einer schon bekannten Lokalität bezeichnet werden mußte. Zugleich aber sehen wir, daß in einer Gruppa, also doch wohl einem Gemache, auch einzelne Gräber, oder, wie die seither citirte Inschrift sagt: arcosolium cum pareticulo suo, einzelne Abtheilungen des Zimmers zu verkaufen waren, gerade wie in römischen Grabern. Die Beschädigungen der Gemälde u. s. w. erklären sich aber weit einfacher, wo wir wirkliche Familiengräber voraussetzen. Waren die ursprünglich eingerichteten Gräber angefüllt, mit der Zeit aber neue nöthig geworden, so fügte man sie ein, wo nur immer Raum übrig war. Eine Pflicht der Pietät hatte man gegen die Gemälde nicht, wohl aber gegen den Todten, dem man eine Ruhestätte neben seinen Verwandten gönnen wollte. Auf dieselbe Weise erklären sich noch manche andere Unregelmäßigkeiten, wie bei dem breitheiligen Grabe der Taf. 33. Hier ist hinter der ersten Kammer mit Zerstörung des Hauptgrabes an der Rückwand eine zweite, dieser zweiten zur Seite, wiederum mit Zerstörung des Grabes an der linken Seitenwand eine dritte angelegt, offenbar in verschiedenen Zeiten, sobald sich das Bedürfniß einer Erweiterung geltend machte. Zugleich widerlegt sich hier durch die Lage der letzten Erweiterung der Vorschlag, daß sie zum Zweck von Versammlungen unternommen sey.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

Nachrichten vom Dezember.

Bauwerke.

Stuttgart. Der von dem Oberbaurath Gaab erbaute Palast des Kronprinzen in der Königsstraße ist im Laufe dieses Jahres unter Dach gebracht worden und wird im nächsten Jahre seinen innern Ausbau erhalten.

Malerei.

Berlin. Das neueste Bild von Gegas, „Adam und Eve finden ihren Sohn Abel von seinem Bruder Kain erschlagen," ist von dem Künige angekauft worden.

Professor Schlesinger hat in Wedels Raphael's Kreuzigung Christi (Spasimo di Sicilia; für das hiesige Museum kopirt.

Meyerheim hat eine Mutter mit ihren schlafenden Kinde auf dem Schooß, in der schlichten Tracht einer deutschen Bauersfrau des Haselnuß gemalt, welche in der Versammlung des wissenschaftlichen Kunstvereins vom 15. Dezember als ein den besten Holländern an die Seite zu stellendes Kabinetstück bewundert worden ist.

Die Königl. Porzellanmanufaktur hat vor Kurzem fünf neue große Werke geliefert. Das erste ist eine eisförmige, 2 Fuß 8 Zoll hohe und 1 Fuß 8 Zoll im Durchmesser haltende Vase. Auf der einen Seite sieht man in einem viereckten vergierten Goldrahmen im bunten Farben die Ansicht des altenthümlichen Schlosses in Dorbilinburg. Auf der entgegengesetzten Seite erblickt man in eben der Art die Ansicht des Jagdschlosses Letzlingen. Die Vase hat einen braunroth-rothen Purpurfond mit reichen goldnen, theils polirten, theils matten und gravirten Verzierungen. Zwischen den ganz neuen goldnen Henkeln sieht man reiche goldne Zagdattribute. — Das zweite Werk ist eine cylindrische, oben offene Vase, 2 Fuß 6 Zoll hoch und 1 Fuß 8 Zoll im größten Durchmesser weit. Rund umher, in dunkelrothbraunen Nischen, in reicher Vergoldung, sieht man die 12 Apostel, nach Peter Vischer's Statuetten, gran in Gran gemalt. Der Rand und der Unterheil der Vase sind reich mit Gold verziert, und scheinen und der Fuß der Vase mit gemalten, farbigen in Gold eingelegten Edelsteinen verziert. Die Henkel und der Sockel der Vase erscheinen in glänzendem und mattem Gold. — Das dritte und vierte Werk sind zwei oben offene Vasen mit starker Ausladung und etwas conischem Oberheil, 2 Fuß hoch und 1 Fuß 8 Zoll im Durchmesser haltend. Auf der einen Seite sieht man in reicherpierter Goldverzierung eine Ansicht des königl. Schlosses Cranenburg in Schlesien, auf der entgegengesetzten die Ansicht des Gutes Cremmendorf, dem Rothesberge aufgenommen. — Auf der zweiten Vase findet man in eben der Art eine Ansicht der norwegischen Kirche von Wang, in Brückeberg in Schlesien und die Ansicht des Schweizerhauses auf dem Rosterberge. Die Vasen selbst haben einen unten dunkelbraun Rand, welche Farbe sich nach oben in das schönste Hellblau verläuft, in welchem Fond Goldpierrathen und Cameen in Gran angebracht sind. Auch am Fuß der Vase sind reich, aber leicht in Farben und Gold verziert, und Rand, Fuß und Henkel reich vergoldet. — Ein ausgezeichnetes Werk ist das fünfte: eine Porzellanplatte, 19 Zoll lang und 15½ Zoll hoch, mit der perspektivischen Innenansicht des weißen Saales im königl. Schlosse in Berlin, so wie derselbe auf Befehl des Königs ausgebaut und reich und geschmackvoll verziert ist. Die Platte ist nach einer Original-Aquarellzeichnung Graeb's ausgeführt.

Haag. Der König der Niederlande hat aus Lucian Bonaparte's Gemäldesammlung den schönen Raphael: das Kind Jesus mit der h. Jungfrau und dem h. Johannes, an sich gekauft.

Plastik.

Danzig. Der hiesige Goldarbeiter Wagner hat in zweimonatlicher und nächtlicher Arbeit den Kampf des Ritters Georg mit dem Lindwurm in Bernstein geschnitten. Die Arbeit dürfte zu den größten Seltenheiten gehören. Obwohl das Material dazu allein 6 Thlr. kostet, will der Künstler, ein unbemittelter Mann, das Ganze für 30 Thlr. verkaufen.

Rom. Der französischer Bildhauer Barre hat eine vielbewunderte Statuette des Papstes Pius IX. gefertigt, welche bereits in Paris angekauft und vorgewiesen wird. Troschel's Büste des Papstes, für den König von Preußen angefertigt, gehört wohl zu den gelungensten Bildnissen des großen Kirchenfürsten. Da der Künstler dieselbe in einer der öffentlichen Audienzen, worin dem Papst die verschiedenartigsten Anliegen vorgetragen zu werden pflegen, angelegt hat, so ist in die Auffassung das Herrscherelement hineingekommen, welches in andern Porträts zu fehlen pflegt.

Medaillenkunde.

Berlin. Medaille auf die Errichtung des Friedrichs-Denkmals in Breslau von Loos. Auf der Hauptseite die Reiterstatue Friedrichs II. nach Kiß, auf der Kehrseite ein Eichenkranz mit den Worten: Aus Dankbarkeit die Schlesier 1842.

Paris. Der historische Polizeiverein hat vom Prinzen Czartoryski zu Ehren eine Denkmünze von Barre prägen lassen, welche das Bildniß des Fürsten enthält mit der Inschrift: Virtuti incitamenti, und in der Exerge: Societas historica etc. Die schöne Hauptinschrift nimmt die Kehrseite der Medaille ein und umfaßt die Reihe der großen Verdienste, welche sich Adam Czartoryski seit 1792 um sein Vaterland erworben habe.

Alterthümer und Ausgrabungen.

Untereuburg am Neckar. Der Bürger und Bauer Jgnaz Ulmer stieß beim Ackern auf einem Feldstück unter dem Weg nach Warmlingen gleich hinter den Gärten Steine auf Mauern, großkalkerte Wege ꝛc., und entschied sich, einen Theil dieses Ackers auszuroden. Die Neuthung hatte kaum 1 Fuß tief stott, so zeigte sich auch hier sogleich wieder der klassische Boden, der mehrere altenthümliche Gegenstände aus den Zeiten römischen Ansenthaltes dahier lieferte. Der Acker ist eine Menge Scherben von Siegelerde aufgefunden, welche hier in Haufen ausgegraben wurde, wonach wohl auf dieser Stelle vormeter eine Niederlage von solchen Geschierren in Römerzeiten bestand, oder eine reicher römische Familie hier wohnte. In besagtem ist, daß sämmtliche Geschirre geschlagen sind; aber auch so noch liefern sie in den Fragmenten eine große Verschiedenheit in allen immer gleich gefälligen Formen, groß und klein. Nur eine Schüssel, 6 Zoll im Durchschnitt und 3 Zoll Höhe, schön geformt und außen mit Linien versiert, ist faß ganz erhalten und hat nur einen Splitter; ebenso ist ein Krug, 1 Fuß hoch mit engem Halse von gemeinem Thon, erhalten. Die Fragmente bieten außen die mannigfachsten Verzierungen in Kränzen, Guirlanden, Blumen, Sternen, Thieren (Hirschen, Hasen, Hunden ꝛc.) und auch mythologischen Darstellungen, darunter mehrere mit Genien ꝛc. Besonders interessant ist die Darstellung von Venus und Paris, welcher den Apfel reicht; beide Figuren in schönen Umrissen, die Köpfe fehlen. Dann ein Fauns mit einer in der Mythologie seltenen Darstellung, nämlich mit einem Sack auf dem gebrugten Rücken, vorwärts schreitend, unten mit aufgebrochtem Stempel: CONSIVVS. (Rosini, Antiq. Rom. Corp. abs., bemerkt Seite 91: Consivius dicitur (Faunus) a conseendo, i. e. a progignendo semine humani, quae Jano auctore conseritur.) Dieses Geschier hat auch den Stempel des vielfach bekannten Töpfers CERIALIS, von dem so viele Geschirre in München aus Rheinzabern und das merkwürdige oder mehr mit dem Kampfe der Hygmäen und der Kraniche ꝛc. Countige Stempel kommen bei dieser Ausgrabung noch vor: PHANNS; OF. VIRILIS; Tanutos (altrömische, faß griechische Form); MVTIVS; SACCOFECIT. Die Buchstaben VCC sind verkehrt eingetieft; abermal ein Beweis, wie nahe die Römer uns selbst die Griechen schon der Buchdruckerkunst fanden, wie Thiersch nachgewiesen. Mehrere andere Stempel sind schwer zu entziffern. Auf einem größern Stück einer Amphora, welche einen weiten Umfang muß gehabt haben, stehen — vor dem Brande — eingeritzt die Buchstaben SEM bei dem M abgerissen (wahrscheinlich Semproniys). Eine Scherbe enthält eingeritzt die Aufschrift: LOCCENNE (Sumlocenne) A. V. C. CCXII. Die letzten Ziffer ist zweifelhaft. Ein anderer Fragment enthält bloß die zwei Buchstaben C. S. (Colonia Sumlocenne?) An Münzen wurden aufgefunden: a) in Silber: 1mp. Caesar Trajanus Hadrianus Aug. P. M. Trib. Pot. Cos. III. Salus Aug. (a. Chr. 128); b) in Kupfer und Erz: 2 M. Aur.; 1 Faustina (Antoninus S. C.; 1 Nero (Roma) am Geschütz durchbohrt. Die großstarken Wege laufen durch den Acker von Westen nach Osten, Stützen zu; auf zweifelhaft wurde eine Messerklinge, mehrere Fragmente von Glas, ein Mühlstein, 3 Fuß im Durchmesser und ½ Fuß dick ꝛc., ausgegraben. Während dieses Sommers fanden sonst wenige Ausgrabungen statt; jedoch wurden über 20 Münzen in Silber, Kupfer und Erz gefunden und in die hiesige Sammlung eingereicht. In einigen Gräbern, theils hier, theils in Mühringen, Oberamt Horb, aufgedeckt, wurden eine Menge Sachen: Schwerter, Messer, Dolche, Buckeln von Schilden, Schnallen und sonstige Sachen zur Zierde für Menschen, Pferdezeug ꝛc., wie in Nordendorf bei der Eisenbahn von Augsburg nach Donauwörth, einige mit Goldcrost überzogen aufgefunden.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

№ 7. Donnerſtag den 10. Februar 1848.

Einige neue Bemerkungen über den Tempel Salomo's.

Mit beſonderer Berückſichtigung von Ewalds „Geſchichte des Volkes Iſrael."

Von Dr. Heinrich Merz.

(Schluß)

3) Die Decke des Heiligthums beſtand nach Herrn v. Ewald ähnlich wie bei griechiſchen Tempeln aus zierlichen Felderdecken. Nämlich das Wort גֻּבִּים „Gruben" 1 Kön. 6, 9 gebe deutlich dieſen Sinn. der auch in dem κοιλοσταθμεῖν der LXX liegen müſſe; lateiniſch lacunaria. Von φατνώματα ſpreche wenigſtens bei dem äußern Vorhofe Jos. arch. 8, 3, 9. Es wäre dieß wieder eine ſehr erhebliche Bemerkung des berühmten Sprachforſchers. Die Stelle lautet nach dem hebräiſchen Urtexte, den Luther ganz ungenau überſetzt, folgendermaßen: „und er bauete das Haus und vollendete es; und er „pfünderte" — conſignavit — verkäfete das Haus, d. h. eben, er überdeckte die Steinmauer völlig mit Holz: Gruben und Reihen (waren) von Cedernholz." Die LXX haben καὶ ἐκοιλοστάθμησε τὸ οἶκος κέδροις und in 6, 15: „καὶ κοιλόζωσε τοὺς τοίχους τοῦ οἴκου ἔσωθεν μετὰ ξύλων κεδρίνων ἀπὸ τοῦ ἐδάφους τοῦ οἴκου — ἕως τῶν δοκῶν. ἐκοιλοστάθμησε συνεχομένοις ξύλοις ἔσωθεν. Da in dieſem Verſe die LXX das κοιλοσταθμεῖν von der ganzen Wand und nicht bloß von der Decke brauchen, ſo wird es nicht ſowohl auf „Felderdecken" zu deuten, ſondern einfach der techniſche Ausdruck für dieſe Art von Verkäfeln oder Verſchalen ſeyn, welche an dieſem Tempel beliebt wurde um der Schnitzereien und des Goldbelegs willen. Es mußte da natürlich vor Allem an die rauhgelaſſene Wand durchhin ein (cedernes) Riegel- oder Fachwerk eingezogen werden: dieſes Balkenwerk, das in ſeiner gegenſeitigen Verzapfung eine Reihe viereckiger Vertiefungen auf dem Mauergrunde darſtellte, gäbe eben die גֻּבִּים, die Gruben (das Fachwerk). Dieſes an ſich leichte aber wohlgefugte Balkenwerk war natürlich auf dem Zimmerplatze ſo genau zubereitet, daß das Aufſchlagen und Befeſtigen an den Wänden hin ohne allen Lärm vor ſich gehen konnte. Auf dieß Riegel- oder Fachwerk wurde dann die Verſchalung aufgeſchraubt, welche in ihren lamberieartigen Blättern und Verrahmungen ebenfalls vorher ſo genau aus den einzelnen Cedernbrettern gefertigt und zuſammengepaßt war, daß Blatt für Blatt ohne Aufenthalt und Geräuſch auf die cedernholzerne Unterlage befeſtigt werden konnte. Die einzelnen, je durch beſondere Verrahmungen in ſich verbundenen Blätter oder Felder oder Reihen dieſer Verſchalung wären dann die שְׁתָרוֹת; und das κοιλοσταθμεῖν der LXX iſt ganz dieſes Verſchalen eines Fachwerks, da zwiſchen der äußern Verkäferung und der innern Steinmauer hohle viereckige Räume blieben. Von „zierlichen Felderdecken" wäre demnach ſchwerlich zu reden. Wenn das cederne Deckgebälke mit Cedernblättern verſchalt und bedeckt wurde, ſo war dieß daſſelbe κοιλοσταθμεῖν wie an den Wänden.

4) Mit Recht ſagt Herr v. Ewald, es ſey auffallend, daß vom Aeußern ſo wenig die Rede ſey. Mag man nun mit ihm eine Verſtümmelung des jetzigen Textes ſehen oder nicht: einigermaßen erklärt es ſich aus der Idee und dem Zwecke des ganzen Baues, der allen Schmuck und Glanz in das Innere kehrte. Sicherlich war das Aeußere, wie es offenbar im Ganzen ſchwerfällig und kaſtenförmig ausſah, auch im Einzelnen ohne Verzierung und Schönheit, ziemlich einfach, wo nicht roh. Der ſchiffbauende Geiſt der Phönizier wußte mit dem Stein nicht umzugehen. Holſchnitzerei, Vergoldung und Erzgießerei mußte den Steinweißel erſetzen.

5) Herrn v. Ewald nun iſt es wahrſcheinlich, daß Haus und Anbau auch von außen zugleich mit Cedernholz eingefaßt ſey: wenn nämlich die von ihm 1 Kön. 6, 10 angenommene Lesart richtig ſey, wornach in der zweiten Hälfte des Verſes es hieße יִצַּע für רִבַּית oder wenigſtens vor letzterem jenes einzuſchalten wäre: „und er verkäfelte den dreiſtöckigen Anbau (des Hauſes) mit Cedern." Allein natürlicherweiſe ſind hier die innern Wände der Vorraths- und Schatzkammern gemeint, welche wie das Innere des Tempels behandelt wurden, wenn auch nicht ſo koſtbar und kunſtreich. Ueber das Aeußere einen hölzernen Verſchlag zu machen und ſo den Tempel jeder äußern Unbilde von Sonne und Regen auszuſetzen, das wäre ein Spott auf die Onadermauern und ein Hohn auf alle Bankunſt ſelbſt geweſen!

IV.

Das Allerheiligſte war vom Heiligen durch eine Wand getrennt. Gleich den Wänden waren verziert die Thüren. Die, wie von ſelbſt deutlich, kleinere (?) des Heiligſten, aus 2 Flügeln beſtehend und vom Holze des wilden Oelbaums gefertigt, mit fünfeckigen vorſpringenden Pfoſten von demſelben Holze, während ihre 2 Flügel, jeder aus 2 drehbaren Planken (einem obern und untern) beſtehend, von Cypreſſenholz waren. Beide Thüren gingen in goldnen Angeln; die zum Heiligſten war außerdem mit goldnen Ketten verriegelt, welche über die ganze Breite der Thüre geſpannt an der Wand hervortragten." Auch hier bietet Herr v. Ewald Neues, doch ohne Alles zu erledigen.

1) Vor Allem verſtände es ſich wohl nur dann von ſelbſt, daß die Thüre ins Heiligſte kleiner war, wenn das Heilige innen 30, das Heiligſte nur 20 Ellen hoch war, was wir nicht glauben können. Bei gleicher Höhe von Heiligem und Heiligſtem dürfte die Thüre ins Heiligſte, wie ſie noch koſtbarer war, vielmehr größer und imponirender geweſen ſeyn als die des Heiligen. Und das war ſie, wenn die in unſern frühern „Bemerkungen" aufgeſtellte Ueberſetzung der ſchwierigen Stelle 1 Kön. 6, 33 haltbar iſt. Herr v. Ewald freilich überſetzt wie Luther u. A. einfach „viereckige Pfoſten," aber den Nachweis iſt er ſchuldig geblieben, wie מְזוּזַת רְבֻעִית ſo kurzweg viereckig heißen könne. Leider fehlt Vers 33 in den LXX. Das חֲמִשִּׁית in Vers 31 überſetzen ſie mit τετραγώνος, wobei eine Verwechslung mit der Zahl in Vers 33 vorgegangen ſcheint. Auch τετράγωνος heißt ſchwerlich ſchlechthin „viereckig." Und was ſollen nun vollends die fünfeckigen Pfoſten, die Herr v. Ewald dem Portal ins Aller-

Digitized by Google

heiligste gibt? Man könnte nur das etwa sich dabei denken: fünfeckig seyen sie gewesen, um die Thüren ein- und auswärts öffnen zu können. Aber auch so: wo in aller Welt hat man je fünfeckige Thürpfosten gemacht und eine Thüre an eine wenn auch noch so stumpfe Kante eines Fünfecks gesetzt?

2) Die Thüre ins Heilige bestand aus zwei Flügeln, jeder aus zwei drehbaren Planken, und war von dem äußerst leichten und beinahe unvergänglichen Cypressenholze. Alles dieß, damit sie mit Leichtigkeit geöffnet und geschlossen werden konnten. Die Theilung jedes Flügels in eine obere und untere Planke geschah, um für gewöhnlich nur eine oder zwei untere öffnen zu dürfen, während an feierlichern Tagen das ganze Portal offen stand. Die Thüre ins Heiligste war das ganze Jahr über verschlossen und nur am großen Versöhnungsfeste für den Hohenpriester geöffnet. Nach F. Kugler's Kunstgeschichte (erste Aufl.) stand die Thüre offen und der Einblick war nur durch den Vorhang verdeckt. Allerdinge gibt es die Chronik II, 3, 14 also an. Aber diese ist auch hier unzuverlässig. Nachdem sie vom großen Hause, dem Heiligen 3, 5—7 gesprochen, und von seinen Thüren, kommt sie Vers 8—13 ans Allerheiligste; ohne hier einer Thüre zu erwähnen, bringt sie Vers 14 den Vorhang, so daß es nicht einmal wahrscheinlich ist, die Chronik denke sich auch eine Thüre neben dem Vorhang. In der That auch, was soll eine Thüre, wenn sie nicht verschlossen, oder was noch ein Vorhang vor der verschlossenen Thüre? Gewiß erinnert die Beschreibung zu sehr an Exod. 26, 31, während der Vorhang der Stiftshütte im Tempel völlig zwecklos war. Hat ja auch, wie Herr v. Ewald anmerkt, die Chronik die goldnen Ketten der Säulen (V. 5. 16) ins Sinnlose verwechselt und verlängert, indem sie offenbar die goldnen Ketten vor dem Allerheiligsten mit den gitterförmigen Kettengewinden der Säulenknäufe so unverständig vermengt, daß sie die Ketten vom Heiligsten an bis zu den Knäufen sich ausgespannt zu denken scheint und damit Herrn Schnaase so viel vergebliche Mühe machte, die Granatäpfel an dieses, außen am Tempel sich zu den Säulen hinschlingende Kettenwerk einzutheilen!

3) Nein, auch Herr Kugler gibt eine irrige Darstellung, wenn er sagt: „Ueber der Thüre, die ins Allerheiligste führte, war eine kettenförmig geldne Verzierung angebracht.“ Im Grundtexte heißt es 1 Kön. 6, 21: „und er verriegelte mit goldnen — ohne Zweifel kreuz- oder gitterweise übereinandergehenden — Ketten vor dem Heiligsten und überzog es mit Gold.“ Unwidersprechlich geht daraus der von Herrn v. Ewald berichtete Verschluß der Thüre ins Heiligste hervor und die Ketten sollten es wohl gerade recht ins Auge fallen lassen, indem sie über die ganze Breite der Thüre gespannt an der Wand hervorragten, daß kein Israelite hineintreten wagen solle.

V.

Indem wir mit der Leuchte der Forschung den Eintritt unternehmen, werden wir vor Allem starke Irrthümer unseres bisherigen Führers aus dem heiligen Raume zu vertreiben haben.

Herr v. Ewald sagt S. 51: „In das Heiligste kam wie in der mosaischen Stiftshütte bloß die Bundeslade; und zwar wagte man dieß damals schon durch sein Alter und seine Schicksale ehrwürdige höchste Heiligthum eigentlich nicht zu erneuern, sondern ließ es wesentlich unverändert. Doch gab man ihm einen neuen Deckel, bei welcher Gelegenheit sich zeigte, daß die Lade nichts als die zwei Steintafeln Moše enthielt. Den Deckel aber erneuerte man, weil ein paar neuer Cherube an ihm befestigt werden sollten; und dieser Schmuck war das Einzige, was man hinzuzuthun sich erlaubte, da der größere Raum des Heiligsten die zwei Cherube in viel größerer Gestalt zu bilden verstattete. Sie wurden aus Oelholz gedrechselt und mit Gold belegt; ihre Häupter (Druckfehler für Füße?) wurden wieder wie früher an den beiden obern Enden der Lade befestigt, nachdem der Deckel bis zu 10 Ellen erweitert war; aber ihre Höhe wurde nun zu 10 Ellen bestimmt, ... jeder Flügel war 5 Ellen weit ausgedehnt, so daß durch diese mächtigen Gestalten der ganze Raum des Heiligsten bedeckt wurde. Wegen der so entstehenden größern Schwere waren denn auch die vorn und hinten hervorragenden Tragstangen, an welchen die Priester dieß inseren erneute Heiligthum bei der Tempeleinweihung in das Heiligste trugen, um für mehrere Träger zu dienen, so weit verlängert, daß sie kaum in dem Heiligsten Raum fanden und wahrscheinlich nur durch die vor der Thüre hergespannten goldnen Ketten bedeckt wurden, indem für die Enden der Stangen Löcher in die Thüre gemacht gewesen seyn mußten.“ Also Herr v. Ewald. Aber wir fürchten, so viel Sätze so viel Irrthümer!

1) Mit der von Herrn v. Ewald angenommenen „Erneuerung“ blieb die Bundeslade keineswegs „wesentlich unverändert.“ Am allerwenigsten wird man gewagt haben, den massiv goldnen Deckel, die liturgisch so bedeutende Capporeth, welche schon so manchen Tropfen Versöhnungsblutes erhalten hatte, zu ändern und in die profanen Hände der Arbeiter zu geben.

2) Der Deckel brauchte gar nicht um der Cherube willen erneuert zu werden, weil das neue Cherubpaar gar nicht an ihm befestigt werden konnte. Herrn v. Ewalds Anschauung und Darstellung stößt allenthalben auf Unmöglichkeiten. Er scheint voraussetzen, daß von den Priestern mittelst der Stangen, welche wegen der größern Schwere verlängert wurden, die Bundeslade sammt dem neuen Deckel und den zwei darauf befestigten neuen Cherubim am Tag der Tempelweihe alles zusammen ins Heiligste getragen worden sey. Da bedenke man: Erstens waren die Thüren kaum hoch genug, um das jedenfalls 12 Ellen (24 Fuß) hohe Geräste auf den Schultern bequem und ohne Gefahr hindurchtragen zu lassen. Aber auch abgesehen davon, war zweitens eben dieses Gerüste des angeblich 10 Ellen (20 Fuß) langen und dann 5 Ellen (10 Fuß) breiten Deckels mit den vergoldeten 10 Ellen (20 Fuß) hohen und zusammen 20 Ellen (40 Fuß) weit ihre 4 Flügel ausspannenden Cherubim überhaupt zu schwer zum Tragen durch die Priester in feierlicher Prozession; sodann blieb die Lade ja die alte mit bloß $2^1/_2$ Ellen (5 Fuß) Länge und $1^1/_2$ Ellen (3 Fuß) Breite und daran waren die Stangenringe; über der Lade hätte sich nun der neue Deckel um $7^1/_2$ Ellen (auf jeder Seite $7^1/_2$ Fuß) nach der Länge und $3^1/_2$ Ellen (auf jeder Seite $3^1/_2$ Fuß) in der Breite ausgeladen: wie wollte ein solches Gerüste auf den nur 3 Fuß von einander parallel in den Ringen an der alten Lade steckenden Stangen getragen werden ohne so bedeutendes Schwanken und Schaukeln, daß jeder Schritt die Gefahr des Umwerfens mit sich brachte? Drittens mußten nach Herrn v. Ewalds Voraussetzung die Stangen wenigstens 20 Ellen (40 Fuß) lang gemacht werden, um über den auf „10 Ellen“ [1] verlängerten Deckel gehörig hervorzuragen. Eine 40 Fuß lange Stange ist an sich (von gleicher Dicke) schwer zu beschaffen und mußte jedenfalls, sollte sie nicht sich biegen und entzweibrechen, da die zwei Ringe an der Lade nur 5 Fuß ($2^1/_2$ Ellen) auseinander, mithin die Stangen darüber hinten und vorn je $17^1/_2$ Fuß hervorstanden, so stark und schwer seyn, daß schon die Stangen ohne das Gerüste eine ganze Anzahl priesterlicher Schultern erforderten.

Daneben verdient noch der ästhetische Gesichtspunkt eine Berücksichtigung. Der weitausladende Deckel, mit den Riesengestalten darüber — und darunter dann die kleine und niedrige, vom

[1] Was aber zu wenig war, um die volle 10 Ellen außeinanderstehenden Cherube auf dem Deckel befestigen zu können. Wenigstens mußte der Deckel 12 Ellen (24 Fuß!) lang werden.

Digitized by Google

Deckel gänzlich verdeckte Lade — welch eine Unmöglichkeit für Augenmaß und Künstlerſinn!

3) Wie die Entbreiterung des Deckels unnöthig war, weil die Cherube nicht darauf getragen werden konnten, ſo beweist ſich daſſelbe daraus, daß die Cherube wirklich nicht auf den Deckel kommen ſollten. 1 Kön. 8, 6. 7. heißt es: „und die Prieſter brachten die Lade des Bundes Jehovah's an ihren Ort ins Allerheiligſte — unter die Flügel der Cherube. Denn die Cherube waren ausbreitend die Flügel an den Ort der Lade und die Cherube deckten über die Lade und über ihre Stangen von oben herab.“ Die LXX überſetzen: *καὶ ἐξέτεινον οἱ ἱερεῖς τὴν κιβωτὸν εἰς τὸν τόπον αὐτῆς — — ὑπὸ τὰς πτέρυγας τῶν χερουβίμ· ὅτι τὰ χερουβὶμ διαπετάσματα τὰς πτέρυγας ἐπὶ τὸν τόπον τῆς κιβωτοῦ . . .* Daraus ergibt ſich wohl deutlich genug, daß man die 20 Fuß hohen Koloſſalgeſtalten mit ihrem 40 Fuß weiten Flügelſchlag vorher in das Allerheiligſte gebracht, auf dem Boden — etwa über einem Sockel — befeſtigt und nun erſt unter ihre Fittige die völlig unveränderte alte Bundeslade hineingeſtellt habe. Auf dem (vergrößerten) Deckel konnten ſie nicht hineingetragen werden, das iſt gezeigt; daß ſie daneben hineingetragen und drinnen erſt auf die Lade mühſam gehoben und befeſtigt worden wären, iſt gegen den Text und gegen die Feier der Tempelweihe, bei welcher um ſo weniger Lärm und Arbeit gehört werden durfte, als nach ausdrücklicher Angabe ſelbſt der ganze Tempel ohne Hammerſchlag und ſonſtiges Geräuſch vollendet werden mußte (1 Kön. 6, 7.).

Mithin iſt wohl anzunehmen: 1) die Bundeslade ſammt Stangen und Deckel blieb ganz die alte. 2) Im Heiligſten waren bis zum Einweihungsfeſte die Cherubgeſtalten fertig und feſt auf ihrer Stelle. 3) Dann trug man das alte Nationalheiligthum hinein und ſtellte es zwiſchen beiden Geſtalten etwa auf einen kleinen Sockel auf, daß die gegen 10 Ellen langen Stangen gerade gut zwiſchen die (vermöge ihres Flügelſchlages) 10 Ellen von einander entfernten Cherube Platz fanden und von den 2 innern Flügeln derſelben vollſtändig überſchattet wurden.

4) So bedürfen wir jedenfalls keiner Löcher durch die Thüre des Heiligſten, mit welchen Herr v. Ewald ſo ſtark und ſtärker irrt als Herr Schnaaſe, wenn er die Stangen aufrichtet und in dem gegen das Heilige offenen Raum über dem Allerheiligſten hervorſchauen läßt. Die Stangen wurden nicht verlängert; aber auch wenn ſie bis auf 20 Ellen verlängert werden wären, fanden ſie ja gerade noch in dem 20 Ellen weiten Heiligſten Raum. Und ſelbſt wenn ſie über 20 Ellen lang worden wären, würden die Thürlöcher Herrn v. Ewald's vergeblich ſeyn; denn die Cherubim ſtanden ja gegen das Heilige gewendet, ſo daß die äußerſten Flügel die Nord- und Südwand des Heiligſten berührten. Ebenſo war die Lade, ebenſo waren die an den Langſeiten der Lade eingeſteckten Stangen nordſüdlich und niemals weſtöſtlich; konnten alſo nie die Thüre berühren oder ſie durchbohren heißen. Das wird wie alles Bisherige auf den erſten praktiſchen Blick deutlich ſeyn. Was will aber nun 1 Kön. 8, 8? Erlaubt der allerdings dunkle Ausdruck nicht auch noch eine andere Deutung, da die des Herrn v. Ewald völlig verunglückt iſt? Wörtlich heißt die Stelle: „Und die Stangen waren lang und es wurden die Stangenenden geſehen (d. h. die Stangen waren ſo lang, daß die Stangenenden geſehen werden konnten) vom Heiligen aus nur in der Nähe des Heiligſten; aber ſie wurden nicht geſehen (weiter) auswärts und ſie ſind daſelbſt bis auf dieſen Tag.“ Sollte ſich das nicht einfach dahin deuten laſſen, daß nach den ganz gewöhnlichen Geſetzen der Perſpektive die nahe bei dem Eingang ins Heiligſte ſichtbaren Stangenköpfe unſichtbar wurden ſobald man von der (natürlich — bei der Tempelweihe oder bei dem Verſöhnungsfeſte — wegen des außen ſtehenden Räucheraltars mit Leuchter und Schaubrodtiſch einwärts geöffneten) Thüre gegen die Mitte des Heiligen und weiter zurückirrat? Dem Beſchreiber ſcheint die Angabe wichtig geweſen zu ſeyn: die Stangen ſeyen noch dort. Dann mußte man ſie auch ſehen können? Ja, aber nur nicht von außen und etwa gar von und vor der Verhalle aus! Sondern nur in der Nähe des Heiligſten (עַל פָּנֵי) waren ſie nach ihrer ganzen Länge ſichtbar. Allerdings, wenn die Stangen 10 Ellen lang waren und die Thüre des Heiligſten 6 Ellen weit, ſo waren die Stangenenden nur bis gegen 14 Ellen von der Thürſchwelle rückwärts ſichtbar. Das Heilige aber maß 40 Ellen, mithin ſah man ſchon in der Mitte deſſelben weit nicht die Enden der Stangen — dieſer unbequemen Stangen, mit denen vielleicht nach unſerem Deutungsverſuche Bibelleſer und Forſcher nun nicht mehr ſo ſehr im Nebel ungeſchickter Beſchreibung herumfahren dürfen, wie es bisher der Fall war.

Die Aquarellen Hildebrandts.

London.

Den hieſigen Kennern und Kunſtfreunden iſt kürzlich ein großer Genuß durch einen deutſchen Künſtler bereitet worden. Der Hofmaler Hildebrandt aus Berlin hatte mehrere Aquarellmalereien vollendet, welche er mit deutſcher Bereitwilligkeit den Liebhabern zeigte. Die Aquarellen waren im Auftrage des Königs von Preußen gemalt und ſtellen jene Ausſichten und Gegenden dar, die Se. Maj. vor einigen Jahren ſelbſt in Augenſchein nahm, oder die derſelbe als nahgelegene Gegenſtände, wie Schloß Windſor mit ſeinen Nachbarlichkeiten, liebgewonnen hatte.

Fünf Aquarellbilder waren es, die der Künſtler gefertigt. Eine Anſicht von Windſor, Edinburg, zwei von der romantiſchen Inſel Wight und eine irländiſche Landſchaft. Das wirklich Anziehende in dieſen Bildern war die ächte, durchtrunkene Natur, Englands landſchaftlicher Charakter im wahren Sinne des Wortes. Wenn der Ton dieſer Aquarellen nun ſchon als ein höchſt glücklicher hervortrat, ſo ſchien die größte Sorgfalt wohl der Ausführung zugewandt, und man behauptete allgemein, daß während der engliſche Charakter darin, der den Blättern ſo viel eigenthümliches Leben gab, weder von Genſtable noch von Lee hätte übertroffen werden können, die Ausführung ſelbſt den beſten Arbeiten Prout's und Stanfield's die Spitze biete, wo nicht den Preis gewinne. Beide, ſowohl Prout als Stanfield, zeigen ſelbſt bei ihrer Meiſterſchaft eine gewiſſe gleichmäßige Manier in der Ausführung; bei den Hildebrandt'ſchen Aquarellen lag eine ſolche Manier indeſſen nicht oben auf, vielmehr drinnen im Gegenſtande ſelbſt, es war das Objektive, in deſſen Charakter die ſubjektive Manier des Künſtlers verſchwunden war, und eben dieſer Objektivität wurde die verdiente Bewunderung gezollt.

Hofmaler Hildebrandt hat ſich bei den hieſigen Kennern ein bleibendes Denkmal durch dieſe ſchönen Aquarellen geſetzt. Der deutſchen Kunſt aber hat er einen großen Dienſt geleiſtet, denn er hat den Engländern Achtung für deutſche Aquarellmalerei eingeflößt, und dieß war um ſo nothwendiger, als die engliſchen Aquarellen von den hieſigen Kunſtkennern als unübertrefflich gehalten werden.

✡

Nachrichten vom Dezember.

Alterthümer und Ausgrabungen.

Paris. In der Nähe von Tulle ſind Reſte eines römiſchen Cirkus und viele römiſche Münzen darin ausgegraben worden. Man hat die Riſche und den Umbau des Ackers beinahe ganz freigelegt und namentlich den Sitz des Conſuls, die prunkvergitterte Bank der Ritter, und die Pforte, worauf der Soldat ſich hervorſtürzte, wo-

Digitized by Google

tere in der Breite eines Mannes, aufgefunden. Münzen sind 68 entdeckt, darunter 8 goldkommen seltene: 1) Imp. Maximianus. Pius. Felix. Augustus, auf dem Revers: Genio Populi Romani. 2) Imp. Vespasianus, im Revers: Victoria, ein Genius mit der Palme in der einen, dem Kranz in der andern Hand. 3) Imp. Claudius. Pius. Felix. Augustus, im Revers ein Genius mit zwei Palmen in den Händen. 4) Constantinus, mit einem Gerüste, worauf ein Genius, im Revers. 5) Imp. Constantinus, im Revers ein cylindrischer Altar, über dem Altar und seitwärts ein christliches Kreuz, von der andern Seite zwei Engel. 6) Ein römischer Kaiser, im Revers zwei Knaben an den Zügen der Wölfin, darüber zwei Sterne. 7) Ein Kaiser mit der eisernen Krone, im Revers eine liegende Kuh mit großen Hörnern. 8) Imp. Constantinus, im Revers zwei christliche Kreuze und ein kleiner Halbmond. Auch denken mehrere Münzen auf den heimischen Kultus der Gegend im Limonin und Anarego hin.

St. Petersburg. Die Ruinen von Boigar im Gouvernement Kasan, 145 Werste südlich von Kasan, am linken Wolgaufer, werden von einem russischen Reisenden so beschrieben: Das Dorf Boigar nimmt jetzt die Stelle ein, auf welcher einst die so berühmte Stadt der Bulgaren stand. Ihre Ruinen sind bestimmt die ältesten und umfassendsten, die wir von alten Städten in Rußland noch besitzen. Sie war die Hauptstadt des einst so mächtigen Bulgarenvolks, das an der Wolga seinen Sitz hatte. In gemeinem Dorfe Boigar, das einen großen Theil seiner heutigen Ruinen einnimmt, hat Karamsanen angesiedelt. Die Hauptruinen werden von einem zum Theil noch jetzt stehenden Mauerwerke, der 7 Werste im Umfange hat. Nur die einzige Maschseite ist frei, senkt sich aber steil an das Wolgaufer hinab und gewährte so auch hinlänglichen Schutz ohne Mauer. Von den noch sichtbaren Ruinen zeichnen sich als die bemerkenswerthesten aus: zwei Thürme, beide gehen cylinderförmig in die Höhe und bilden nur am Fußgestell ein achteckiges Polygon. Der höchste von ihnen, der 72 Fuß hoch war, stürzte im Jahre 1841 völlig ein. Bei einem andern großen, außen noch ziemlich gut erhaltenen Gebäude hat man seine wahre ursprüngliche Bestimmung nicht entrathschlen können. Ein viertes Gebäude bietet wahrscheinlich in öffentlichen Bädern, dahin deuten die unterirdischen Kanäle, die unter dem steinernen Fußboden liefgehen, die in den Wänden angebrachten Wasserleitungen, ingleichen noch vorhandene Spuren eiserner Röhren. Nächst diesen vier Hauptgebäuden sind freilich noch Spuren von vielen andern da, aber auch nur schwache Spuren; denn die neuere Zeit hat hier große Verwüstungen angerichtet. Die Bauern der Umgegend haben unbarmherzig in diesen merkwürdigen altertümlichen Ruinen gebauet, deren Steine sie abbrachen und zu ihren Häusern verbrauchten. Unter dem Schutt fanden sich noch häufig Silber- und Kupfermünzen, kupferne Ringe und selbst einige Luxusgegenstände, welche die Dorfjugend keißig sammelt und den Fremden für geringe Zahlung verkauft. — Nach den Zeugnissen unserer und einiger Annalisten des Orients bildeten die Bulgaren schon im 7ten Jahrhundert ein selbstständiges, mächtiges Volk, das an der Düsseite des Wolgaflusses wohnte und sein Gebiet bis zum kaspischen Meere ausdehnte. Von hier strebten sie sich allmählig aus schwarze Meer und an die Donau über. Bon aufgefundenen Münzen sind nur wenige mit arabischen Inschriften aus den Zeiten der Bulgarenherrschaft aufgefunden worden, die meisten stammen aus den spätern Jahrhunderten der Tatarenherrschaft. Früher als die Bulgaren sie einen Stamm der großen, sind über ganz Rußland verbreitet gewesenen finnischen Völkerfamilie. In seiner blühendsten Epoche stand dieses Volk in der zweiten Hälfte des 12ten Jahrhunderts. Spätere Einfälle der Mongolentataren in ihr Gebiet bewirkten ihren Untergang. Der durch unruhigere Grenzumstände in Rußlands Geschichte so berüchtigt gewordene Tatarenchan Batu, ein Enkel des Tschingis-Chan, unterwarf sie 1236 völlig dem Kapitschak-Reiche, dessen Herrscher in der russischen Geschichte gewöhnlich den Namen Chane der goldnen Horde führten. Diese hatten während ihrer 200jährigen Herrschaft in Rußland in ihrer Sommerresidenz sich das alte Bolgar, zu ihrer Winterresidenz die Stadt Saray an der Achtuba, im Gouvernement Saratow, erwählte."

Assyrien. Herr A. H. Layard, Attache der englischen Gesandtschaft in Konstantinopel, hat bekanntlich dem Beispiel von Botta folgend, die Ruinen von Nimrud entdeckt. Derselbe ist nach eilfjährigem Aufenthalt im Morgenlande wieder in seine Heimath zurückgekehrt und hat in Paris einen Theil seiner Zeichnungen, im Ganzen sind es 220 Blätter, die Inschriften abgerechnet, dem Institut vorgelegt. Man erfuhr dabei Nachstehendes über seine Ausgrabungen. Nimrud ist ein Dorf am Einfluß des großen Zab in den Tigris, etwa 5 Meilen südlich von Mossul, es ist der Ort, an dem die 10,000 Griechen nach Xenophon's Bericht über den Tigris setzten und wo sie die große Stadt Larissa trafen, die damals nach der Zerstörung von Ninive die größte Stadt in dem ehemaligen Assyrien gewesen zu sein scheint. Bei Nimrud und hart am Tigris steht einer der künstlichen Hügel, welche, wie man jetzt weiß, in ihrem Innern die Ruinen der assyrischen Königspaläste enthalten. Herr Layard fand in ihm drei oder vielleicht vier verschiedene Ruinen aus verschiedener Zeit, zum Theil älter, zum Theil jünger als die Ruinen von Chorsabad. Man sieht aus den Basreliefs, daß die Mauern und wahrscheinlich die Religion in der Zwischenzeit sich geändert hatten, denn man findet z. B. in den Bildwerken eines tiefer Paläste über dem Kopf des Königs befindlig seinen Kerwer abgebildet, wie in den Basreliefs der persischen Könige, während diese Darstellung sich weder in Chorsabad noch in den ältern Ruinen von Nimrud findet. Auch in den Stellungen der Personen steht man einige auffallende Verschiedenheiten und man ist überrascht zu finden, daß auf welchen Grad die Perser in ihrer Kunst bloße Nachahmer der Assyrer gewesen sind. So sieht man in Nimrud auf einer Anzahl von Basreliefs den König zu Fuß, mit einem großen Bogen in der Hand, auf den er sich stützt, während er mit dem linken Fuß einen von ihm liegenden Besiegt auf den Nacken tritt, gerade wie Darius in dem großen Basrelief von Bisitun dargestellt ist. Die auffallendste Verschiedenheit zwischen den Bildwerken der älteren und neueren Gebäude besteht aber in dem außerordentlichen Luxus der Kleidungen in den letztern. Die von Botta in Chorsabad gefundenen Darstellungen enthielten schon einen Reichthum von Stickerei auf den Röcken der Könige und großen Herren, den man sich nicht erwarten konnte überboten zu sehen, aber die Stickereien auf den Röcken der Personen in Nimrud übertreffen dieses bei weitem; es laufen an den Röcken breite Streifen von Stickerei herab, eine Menge von mythologischen und historischen Scenen, Bäumen, Thieren, Jagden und besonders symbolische Thiere der verschiedensten Art, die offenbar auf die Mysterien Bezug hatten. In einem oder zwei der Paläste, welche nicht durch Feuer zerstört worden sind, ist die Erhaltung der Bildwerke außerordentlich, wovon man sich nicht genau in London wird überzeugen können, da Layard 90 Basreliefs dahin geschickt hat. Sie gehen überaus mannigfaltige Scenen, Jagden von Löwen und wilden Ochsen, Belagerungen und Schlachten zu Land und zur See, Heimführung gefangener Heerden und sonstiger Beute, das Fällen von Bäumen, die vor schreibenden Beamten aufgehäuft werden, das Abschneiden der Nasen, einige in ihren Reihen wegschreitende, Fischen von Gefangenen mit zwei Reihen von Ruderern und einem Verdeck für die bewaffnete Mannschaft und die sich von den griechischen und römischen Trieremen dadurch unterscheiden, daß sie Ruderbänke nicht unter am Schiff, sondern innerhalb des Schiffs herumlaufen, man sieht Belagerungen der Arabern, die auf Kameelen streiten, einen Triumphzug nach einem siegreichen Feldzug, aus dem der König von Assyrien fremde Thiere, einen Elephanten, ein (sehr schlecht gezeichnetes) Rhinoceros, baktrische Kameele mit zwei Höhern und besonders Affen zurückbringt. Man sieht auch auf vielen Basreliefs Reiter, welche in denen von Chorsabad nicht der Fall ist, dieweilen sind sie in der Küche beschäftigt, andere fliehen mit Säuglingen an der Brust, andere sind große Damen, die sehr gravitätisch in Schiffen fahren und ihre Kinder in sehr Schlöffer am Ufer bringen, in andern sieht man zwei Weiber auf einem Maultiere reiten, andere fahren in einem mit Ochsen bespannten Wagen, wie man sie noch in Indien findet u. s. w. Ebenfalls sieht man eine Menge mythologischer Darstellungen, Gegengel mit vier Flügeln die Tannenzapfen in der rechten Hand halten, vor einem Baum Opfer zu bringen scheinen, Könige, welche Stiere geschlachtet haben und mit einem Becher in der Hand das Opferblut ausleeren, Schlüsse und Löwen mit Menschenköpfen, kurz eine ganze Mythologie, die wir bisher nur aus den Cylindern der Mithraenkis kannten. Eine andere merkwürdige Entdeckung hat Herr Layard in den Ruinen von Nimrud gemacht. Botta hatte schon in Chorsabad in dem viereckigen Gebäude, das in der Mitte des Hofs gestanden war, große Oberflächen von Mauern gefunden, die keine Spur von Skulptur zeigten, während der Rest der Gebäude und zwar viel andenentendere Theile derselben mit Basreliefs und Inschriften bedeckt waren: man konnte sich diese Nachtheit nicht erklären, aber Herr Layard hat in Nimrud ähnliche Wände gefunden, welche mit Fresken auf Kalk gemalt bedeckt waren; sie hatten so viel von der Zeit und der eingeschlossen Erde gelitten, daß sie nur noch theilweise erkennlich waren, aber an diesen Stellen hatten die Farben einen großen Glanz und Lebhaftigkeit behalten, besonders roth und blau. An Inschriften haben diese Grabungen viel weniger geliefert als die von Chorsabad.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr 8. Donnerstag den 17. Februar 1848.

Italienische Kunstliteratur.

1) Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo, disegnati ed illustrati per cura di G. M(archi), d. c. d. G. — Architettura. Roma, tipografia di C. Puccinelli. 1844—47. 4. (17 Lieferungen. 272 S. und 68 Kupfertafeln.)

(Fortsetzung.)

Welches aber sind nun die Versammlungsorte? Ein Schein von Wahrscheinlichkeit bleibt für die Gemächer, in denen sich bankartige Erhöhungen an einer oder mehreren Seiten, oder ferner steinerne Sessel finden. Aber auch hier gibt es Bedenken. Jene Bänke finde ich z. B. auch in dem größeren Campanischen Columbarium an Porta latina, wo in sie eine große Zahl von Aschengefäßen eingelassen ist. Auch in einem Katakombenzimmer (Taf. 36) sind diese Bänke zu Gräbern ausgehöhlt; man wollte hier möglichst viel Raum gewinnen. Wo dieß noch nicht geschehen, hat sich vielleicht nachher das Bedürfniß nicht gezeigt. Was ferner die Sessel anlangt, so muß mindestens auffallen, daß sie nicht immer eine und dieselbe Stelle einnehmen, sondern theils dem Eingang gegenüber, oder beliebig in einer der vier Ecken eingein oder in der Mehrzahl sich finden. Endlich sind sie nicht einmal etwas den christlichen Gräbern ausschließlich Eigenthümliches. Auch in etruskischen Grabkammern finden sie sich, wo sie zum wenigsten nicht Bischofsstühle seyn können.

Der Verf. will ferner noch geltend machen, daß die Einrichtung von Doppelkammern, die nur durch einen zwischen ihnen durchgehenden Gang getrennt seyen, in der Bestimmung zum Gottesdienst begründet sey. Wie es später in den apostolischen Konstitutionen ausgesprochen, so sey es auch damals Sitte gewesen, daß Männer und Frauen von einander getrennt dem Gottesdienste beigewohnt hätten; deßhalb die Doppelkammern. Ohne zu untersuchen, ob dieses Gesetz so alt und schon so früh gültig war, mache ich nur auf die architektonischen Schwierigkeiten und Unschicklichkeiten aufmerksam. Mindestens müßten die Thüren zu Thoren erweitert seyn, wenn diese Ansicht einige Wahrscheinlichkeit haben sollte. Die Enge der Thüren konnte den Schall der Rede nicht ungeschwächt und allgemein vernehmlich in das zweite Gemach gelangen lassen. Und welcher Gottesdienst wäre das, wo die Hälfte der Gemeinde nicht im Stande wäre, weder Altar noch Geistlichen zu sehen? Daß so häufig sich zwei Gemächer gegenüberstehen, erklärt sich einfach aus dem Streben nach einer gewissen Regelmäßigkeit, die durch diese Symmetrie ganz besonders unterstützt wurde.

Fallen aber die getrennten Versammlungen in den Doppelkammern weg, so wird dadurch zugleich eine andere Hypothese des Verf. wankend, daß nämlich doppelte Treppen, die er in den Katakomben von S. Agnese, am Grab des Hyacinthus, bei dem der h. Helena nachwies, ebenfalls getrennte Eingänge für Männer und Frauen gewesen. Läßt es sich nachweisen, daß, wo zwei Treppen nahe bei einander liegen, eine irgendwie ausgezeichnete Räumlichkeit sich findet, welche wenigstens zu gewissen Zeiten zahlreiche Besucher anziehen mußte, so liegt es nahe, sie für Ein- und Ausgang zu halten, da auf einer schmalen Treppe bei einer nur mäßigen Menschenmenge sogleich Gedränge hätte entstehen müssen. Dieß scheint mir gerade bei dem Beispiele der Fall zu seyn, auf dem der Verf. besonders fußt, einer erst 1838 entdeckten Abtheilung des Cimeteriums der h. Helena, die sich durch ihre Weite, die Menge von Substruktionen, die noch erhaltenen Mosaiken und Spuren von Stuckarbeiten als ein Werk friedlicher Zeiten, vielleicht als ein Werk der Helena selbst zu erkennen gibt. Es ist ein nicht völlig gerader Gang mit Einschluß der Treppen reichlich 50 Meter lang und über noch einmal so breit, als die gewöhnlichen Straßen der Katakomben. Außer 14 Begengräbern und 4 Wegen zur Verbindung mit den übrigen Katakomben, öffnen sich in den Seiten noch 6 Gemächer, je 2 sich gegenüberstehend, aber nicht mit schmalen Thüren, sondern in ihrer ganzen Breite offen. Der Verf. findet hier keinen Grund, diesen Bau eine Kirche zu nennen; er vergleicht ihn vielmehr mit den Martyrien oder Konfessionen unter den Hauptaltären der Basiliken, indem vielleicht Helena hier gesammelt, was in den benachbarten Grabstätten besonders verehrungswürdig schien, um es so der Verehrung der Gläubigen zugänglicher zu machen. Daß nun jetzt nichts Besonderes mehr dort gefunden, sondern Alles, nicht ausgeplündert, sondern, wie es scheine, vorsichtig ausgeräumt angetroffen, möge sich daher erklären, daß die Reliquien später in die benachbarten Kirchen selbst übergetragen seyen. Bis hieher hat man keinen Grund, dem Verf. zu widersprechen. Nur die Ansicht, daß die Treppen für Männer und Frauen getrennt seyen, zeigt sich unbegründet. Denn trotz dieser Vorsicht hätten sich Männer und Frauen unten begegnen müssen, um zu den Eingängen der Kapellen zu gelangen, die jeder Hälfte rechts oder links zukamen. Denke man sich dagegen eine Menge, die hier ab- und zuströmt, ihre Gebete an den Gräbern zu verrichten, so zeigt sich, wie eine Treppe um die Hälfte schmäler als der untere Raum nicht zugleich einen bequemen Ein- und Ausgang gewähren konnte; daher der letztere dem ersteren gegenüber. So erhalten auch die Ruinen eines kleinen Gebäudes an einem der Zugänge eine bestimmtere Bedeutung, das an dem andern nichts ihm Entsprechendes hat. Ein bedeckter Raum am Eingange ist vollkommen an seiner Stelle als eine Vorhalle, in der man sich vor dem Eintritt in die kühlen Grotten sammeln, abkühlen konnte, während nach Verrichtung des Gebets ein jeder nach seinem Austritt ungesäumt wegeilte. Passende Vergleichungspunkte gewähren die Ruinen zweier kleiner Kirchen (Taf. 45 und 46), die der Verf. in der Nähe der Via Ardeatina entdeckte und für die Kirchen des h. Damasus und der hh. Marcus und Marcellianus hält. Ihr Grundplan ist viereckig mit einer Absis an der einen schmalen und zweien an den Längenseiten; in dem vordern Theile finden sich Eingänge in die Katakomben. Die Nischen dienten wahrscheinlich, Sarkophage aufzunehmen.

Das Ergebniß, zu dem wir in diesen Erörterungen gelangt sind, ist freilich rein negativ; daß nämlich in alle dem, was der Verf. beigebracht, keine Gewähr für uns liegt, in den Katakomben

Digitized by Google

eigens für den Gottesdienst bestimmte Räume mit Sicherheit zu unterscheiden. Manchem mögen vielleicht die Zweifel zu weit getrieben erscheinen. Allein so entschieden ich anerkenne, daß Vermuthungen und Kombinationen aus richtiger Kritik hervorgehend in der Wissenschaft eine volle Berechtigung haben, eben so entschieden scheint mir jede Ansicht zu bekämpfen zu seyn, die auf falschen Voraussetzungen aufgebaut jeder sichern Grundlage entbehrt. Ob wir noch einmal zu einer sichern Entscheidung über die besprochenen Fragen gelangen werden, muß für den Augenblick dahingestellt bleiben. Die Architektur allein, wie sie in dem Werke des Verf. und, wie es scheint, recht vollständig vorliegt, bietet dazu wenig Hoffnung. Die Gewölbe, auf die es ankommt, sind architektonisch sehr einfach, vier-, sechs-, achteckig, die etwas größern und längern etwa durch einen Bogen in der Mitte getheilt, in Form der Kreuzgewölbe oder flacher Kuppeln überdeckt. Detail ist wegen der Weichheit des Steins sehr wenig angegeben. Der Schmuck besteht höchstens in Säulen, die in den Ecken aus dem lebendigen Stein gebauen, zum Theil noch mit ihm zusammenhängen; die Kapitelle ohne viele Gliederungen, den dorischen im Allgemeinen ähnlich; einmal findet sich der Schaft der Säulen und eine Nische mit Blätterwerk verziert; im Ganzen aber keine Form, die sich von der römischen Architektur in der Zeit des Verfalls unterschiede.

Sollte sich also über die kirchliche Bestimmung der Kammern noch etwas entscheiden lassen, so müßte der Beweis aus den Gegenständen geführt werden, die von außen zur Einrichtung und zur Verzierung derselben herbeigebracht waren. Leider aber sind sie in älterer und neuerer Zeit alles dieses Schmuckes entkleidet worden, ohne daß genaue Nachweisungen über die Ausgrabungen vorhanden wären. Die Aufmerksamkeit müßte sich also auf noch nicht ausgeräumte Theile der Katakomben richten; hier könnte eine genaue, sorgfältige Beobachtung der Vertheilung, Aufstellung des Geräthes u. s. w. vielleicht einige Punkte feststellen, auf deren Grundlage sich bestimmtere Folgerungen ergeben würden.

Der Text liefert bis jetzt nur die Erklärung der ersten 48 Tafeln. Die 20 übrigen, denen noch 12 andere folgen sollen, enthalten Abbildungen von 8 der bedeutendsten Basiliken und schließen den ersten Theil des Werkes ab. Zwei andere sollen sodann über Malerei und Skulptur der ältesten christlichen Grabstätten handeln. In Betreff der Basiliken gibt uns eine Anzeige den Bescheid, daß sie hier „in einem neuen Lichte“ erscheinen sollen, inferer der Verf. die genauen Beziehungen nachweisen wird, durch die sie sich der Architektur der Roma sotterranea anschließen, oder vielmehr deren wahre Fortsetzung bilden, wenn nicht von Seiten des Umfangs und der Pracht, doch wenigstens von Seiten der Anordnung und des Gebrauches.“ — Wir werden es in der Folge sehen, ob und in wie weit dieß dem Verf. gelingen wird, müssen aber für jetzt wenigstens bei der Unzulänglichkeit der bisherigen Beweisführung des Verf. an einem günstigen Erfolge zweifeln.

Wir wenden uns unterdessen zu einem andern vor Kurzem hier erschienenen Werke, welches denselben Gegenstand aus einem ganz andern Gesichtspunkte betrachtet, aber als den ältesten christlichen Baumerken nächst den Katakomben gewidmet, gerade an dieser Stelle passend eine Beurtheilung zu finden scheint.

2) Ricerche sull' architettura più propria dei tempj cristiani basate sulle prime istituzioni ecclesiastiche e dimostrate tanto con i più insigni vetusti edifizj sacri quanto con alcuni esempj di applicazione. del Cav. Luigi Canina. Edizione seconda di molto ampliata, con CXLV tavole di corredo e ridotta a questo sesto per fare seguito alla grande opera pubblicata dal medesimo autore sull' architettura antica. Roma, dai tipi dello stesso Canina. 1846. Fol.

Um zunächst einen Standpunkt für die Beurtheilung dieses Werkes zu gewinnen, müssen wir die Veranlassung angeben, aus welcher die erste Ausgabe desselben hervorging, die bereits 1843 erschien, aber nur in 100 Exemplaren gedruckt und als Geschenk vertheilt, namentlich im Auslande so gut wie unbekannt bleiben mußte. Es war dem Verf. die Aufgabe geworden, den Plan einer neuen Kathedrale für Turin zu entwerfen. Dieses Auftrags entledigte er sich, indem er für seinen Plan die Form der alt-christlichen Basilika nicht nur zu Grunde legte, sondern in allem Wesentlichen so streng beibehielt, wie es in Italien bei keinem andern Neuban seit der Wiederbelebung der Künste im 15ten Jahrhundert der Fall gewesen. Eben deßhalb mochte es dem Verf. nöthig erscheinen, seinem Entwurfe eine Rechtfertigung vorauszuschicken, um zu beweisen, daß er nicht ein bloßer Nachahmer aus Mangel eigner Erfindungsgabe sey, sondern nach einer durch historische Studien begründeten Ueberzeugung gerade diese Form habe wählen müssen. So entstand eine ziemlich umfangreiche Bearbeitung der römischen Basiliken, aber dem Zwecke nach eigentlich nur Einleitung zu dem eignen Bauplan. Der Verf. war damals genöthigt, seine Arbeit schnell abzuschließen. Dieß bestimmte ihn, das ganze Thema von neuem vorzunehmen und diesen Theil der Architektur als unmittelbar aus antiken Formen entwickelt seinem großen Werke über die Baukunst der Alten als Supplement folgen zu lassen. Diese neue Arbeit erscheint daher sowohl äußerlich bedeutend reichhaltiger (192 S. Text und 145 Kupfertafeln statt 147 S. Text und 57 Tafeln), als auch in vielen andern Beziehungen völlig neu. Demungeachtet vorschlägt auch jetzt noch der Zweck der ersten Ausgabe oft und deutlich hervor, was jedoch keineswegs als ein Nachtheil anzusehen ist. Die Auffassungsweise wird dadurch eine vorherrschend praktische. Nicht eine theoretische, spekulativ-philosophische Entwickelung des Basilikenstils, wie sie in Deutschland, z. B. von Bunsen versucht ist, die eine innere, begriffliche Nothwendigkeit aufzufinden strebt, ist es, die wir beim Verf. zu suchen haben; kaum eine historische Betrachtungsweise, insofern sie von Anfang an jede einzelne Form der Ausbildung schrittweise zu verfolgen sucht, finden wir vorzugsweise in diesem Werke. Erfahrungsmäßig sucht der Verf. aus einer Fülle von Beispielen etwa folgende Hauptpunkte zu begründen: daß die Basilika die ursprüngliche Form der christlichen Kirche war, daß sie Jahrhunderte lang die alleinherrschende blieb, daß sie sich als die taugliche für den katholischen Gottesdienst bewährt, wenn man sie mit andern Formen vergleicht, die im Laufe der Jahrhunderte Eingang gefunden. Auf demselben Wege sucht sodann der Verf. zu erforschen, was in dieser Form wesentlich, typisch, was dagegen zufällig oder Schuld des Verfalls der Künste im Mittelalter sey; und auf welche Weise der Basilikenbau noch jetzt anwendbar und mit den Forderungen der jetzigen Kunst in Einklang gebracht werden könne. Alles dieß ergibt sich dem Leser mehr noch aus den vor Augen gestellten Beispielen, als aus dem Text, dem mindestens in der äußern Darstellung Concinnität und Präzision sehr mangelt. Allerdings muß man anerkennen, daß ein gewisser Plan durch das ganze Buch hindurchgeht und die leitenden Grundideen genügend hervortreten. Allein in der Behandlung des Einzelnen herrscht eine gewisse Sorglosigkeit und Bequemlichkeit, die nicht selten zu einer ermüdenden Breite und zu Wiederholungen führen, welche bei einer nochmaligen Durcharbeitung des Textes sich ohne viele Mühe hätten verbannen lassen. Diese Neigung des Verf., nur auf das Allgemeine, das

Digitized by Google

Gange in großen Umriſſen bedacht zu ſeyn, dagegen ſich nur wenig mit dem Detail zu befaſſen, muß natürlich auch auf die Kupfer von Einfluß ſeyn. Auch hier iſt es namentlich die erſte Anlage, entkleidet von allen den Zuthaten ſpäterer Jahrhunderte, welche faſt nirgends mangeln, worauf es dem Verf. vorzüglich ankommt. Hier freilich liegt eine große Klippe. Denn je freier hier ein Autor ſchaltet, Fehlendes ergänzt, Hinzugekommenes verbannt, deſto mehr verliert ſein Werk an eigentlich wiſſenſchaftlichem Werth, ſobald nicht eine ſtrenge Scheidung des Urkundlichen und des Hypothetiſchen hinzutritt. Ob daher in dieſer Beziehung das Verfahren des Verf. allgemeine Billigung erfahren wird, iſt ſehr die Frage. Hier in Rom an Ort und Stelle fühlt man dieſen Mangel noch am wenigſten, da man ſtets mit eigner Anſchauung zu Hülfe kommen kann; anders in der Fremde, wo man ſich mit den Angaben des Textes begnügen muß, die nicht immer von allen Ergänzungen hinlänglich Rechenſchaft geben.

Das Werk zerfällt in drei Theile, worven der erſte über Urſprung und Ausbildung der Baſilika handelt, bis zu der Zeit, wo ſie in die Hände der Chriſten überging. Der zweite umfaßt die chriſtliche Baſilika nebſt ihren Verzweigungen und Gegenſätzen das ganze Mittelalter hindurch bis zu ihrer Wiedervaufnahme im 15ten Jahrhundert. Im dritten endlich werden die praktiſchen Reſultate gezogen und auf neu zu errichtende Kirchenbauten angewendet.

Der erſte Theil wiederholt nur, was bereits in dem großem Werke über alte Architektur geſagt iſt. Nach einem kurzen Seitenblick auf die hypoſtylen Säle der Aegypter, die in ihrer Eintheilung in Schiffe und namentlich in dem erhöhten Mittelſchiffe dem Verf. eine Art Vorſtufe der Baſilika bezeichnen, ferner nach der Betrachtung des Tempels der Ceres und Proſerpina in Eleuſis, der eine große Analogie mit der Baſilika verräth, wendet ſich der Verf. ſogleich zu Vitruv, deſſen Nachrichten für uns ſtets die Grundlage bilden müſſen. Seine Worte ſind bereits ſo vielfältig erörtert, daß ich mich auf wenige Punkte beſchränken kann. Ueber den einfachen Grundplan iſt man einig; allein ſchon, wo es ſich um eine Erweiterung deſſelben handelt, bei den Chalcidikis, finden ſich Schwierigkeiten, über die uns auch die Bemerkungen des Verf. nicht zu einem beſtimmten Ziele führen. Richtig wird zuerſt geltend gemacht, daß das Chalcidicum nicht ein der Baſilika ausſchließlich angehöriger Bau, ſondern auch ſelbſtſtändig für ſich auftreten kann. Wenn aber ſodann die Abſis als Hauptbeſtandtheil des Chalcidicum geltend gemacht wird, ſo entdehrt dieß der Begründung, ja iſt ſogar gegen unſere übrigen Nachrichten und ſonſtige Wahrſcheinlichkeit. Mag die Tribune auch nicht immer die halbrunde Form der Abſis gehabt haben, ſo iſt ſie doch, wo ſie erſcheint, integrirender Theil der Baſilika, ja ſie iſt es erſt, welche den anſtoßenden Säulenbau zur Baſilika macht, und kann daher nicht von Vitruv als Anhängſel nur der größern unter denſelben bezeichnet werden. Um jedoch dem Verf. nicht Unrecht zu thun, muß geſagt werden, daß er Chalcidicum nicht die Abſis allein, ſondern die Abſis in Verbindung mit einer davorliegenden Halle nennt. Auf dieſe Erklärung führt ihn das Gebäude der Cumachia in Pompeji. Hier betrachtet er zuerſt richtig die Vorhalle als Chalcidicum, in der ſich zwar ebenfalls zwei Niſchen finden, die aber architektoniſch das Ganze ſehr wenig motiviren. Weßhalb er nun aber auch am andren Ende des Baues die drei Abſiden Chalcidicum nennt, während doch die Inſchrift nur von einem ſolchen Bau, nicht von zweien ſpricht, iſt mir unklar. Am ſicherſten iſt gewiß, von der Gloſſe zum Iſidor auszugehen, wonach Chalcidicum foris deambulatorium, quod et peribulum (περίβολον) dicitur et iterum (pteron). Wir gewinnen hier zuerſt ſicher den Begriff der Halle in deambulatorium, und in pteron der Säulenhalle, die ſich an einen geſchloſſenen Raum anſchließt oder ihn umgibt. Das Unterſcheidende nun zwiſchen Chalcidicum und den ptera oder pteromata der Tempel mag eben in ſeiner ſelbſtſtändigen Geltung gelegen haben. Während die ptera der Tempel vollkommen in die architektoniſche Einheit des Tempelplans eingefügt waren, mochten die Chalcidica nicht ſtreng organiſch damit verbunden, ſondern an andere Gebäude nur angelehnt erſcheinen, wie ſich dieß gerade am Gebäude der Cumachia zeigt. Dieſe Trennung konnte hauptſächlich dadurch hervortreten, daß ſie nicht unter ein und daſſelbe Dach mit dem Hauptgebäude aufgenommen wurden. Nicht unpaſſend ſcheint mir daher der Vergleich, den Bunſen mit der Loggia bei Lanzi in Florenz anſtellt. Denn auch hier haben wir eine unorganiſch an einen andern Bau angefügte Halle und darüber einen Balkon, welcher einen Ueberblick über den anſtoßenden Platz gewährt.

Im Folgenden faßt der Verf. pluteum als eine Brüſtung zwiſchen oben und unterm Säulen, und als verſchieden von dem Gebälk der untern. Ich erwähne dieß nur wegen der abweichenden Anſicht Bunſens, der es auffaßt als „Zwiſchenwerk, d. h. Alles, was zwiſchen den Kapitellen der untern Säulenſtellung und der Oberfante der Bruſtlehnen ſich befindet.“ Allein die Stelle Vitruv's (V, 7.), welche die philologiſche Gewähr dafür leiſten ſoll, beſagt gerade das Gegentheil. Denn bei der Scenenverjierung, die dort beſchrieben wird, werden beſtimmt von einander getrennt: 1) podium; 2) columnae cum capitulis et spiris; 3) epistylia et ornamenta earum columnarum; 4) pluteum insuper cum unda et corona. Wenn dieſes pluteum nachher medianum genannt und einem inferius entgegengeſtellt wird, ſo iſt dieſes letztere das podium, auf dem die erſte Säulenordnung ebenſo ruht, wie die zweite auf dem pluteum. Weiter werden bei Vitruv noch einmal getrennt: columnae, epistylia und pluteum summum, ſo daß ein Zuſammenfaſſen des Gebälkes und der Brüſtung unter dem Namen pluteum durchaus unphiloſophiſch wäre. Eine andere Frage iſt es, ob das Verhältniß des pluteum konſtant daſſelbe war; auch Canina bezweifelt dieß, namentlich für größere Bauten, und paßt ſeine Höhe in ſeinen eignen Umriſſen dem jedesmaligen Bedürfniſſe an. Will man dagegen Vitruv's Angabe nicht fallen laſſen und doch auch zugeben, daß es möglich ſeyn mußte, von oben nach dem untern Theile der Baſilika herabzuſchauen, wie ſich aus Plinius Epp. VI, 33 ergibt, ſo zeigt ſich noch ein Ausweg, nämlich daß das pluteum gitterartig durchbrochen war. Durch dieſes hindurch konnte man nach unten blicken, die oben befindlichen Perſonen waren dagegen von unten nicht erkennbar. Und dieſer Ausweg iſt vielleicht gerade der richtige. Denn Vitruv's Worte: uti supra basilicae contignationem ambulantes ab negotiatoribus ne conspiciantur würden ſich als unrichtig bewähren, wenn man von oben über die Brüſtung weg nach unten hätte herunterſehen müſſen; denn alsdann hätte man von den Handelsleuten unten erblickt werden müſſen.

Eine andere Schwierigkeit bietet die Anlage der Fenſter, da Vitruv über Alles ſchweigt, was über der obern Säulenreihe ſich befand. Gerade hier weiſt Canina ihnen ihre Stellen an, theils wegen der Inkonvenienzen, welche jede andere Anordnung darbietet, theils wegen der Analogie altchriſtlicher Baſiliken, namentlich S. Agneſe und S. Lorenzo in dem ältern Theile, welche noch jetzt dieſe Anordnung bewahrt haben. Der Verf. hätte noch die Baſilica Ulpia als Beſtätigung anführen können. Ich glaube aber auch, daß rein architektoniſch betrachtet ſich dieſe Anordnung als die beſte bewährt. Denn denken wir uns, daß die flache Decke unmittelbar auf dem Gebälk der obern Säulen ruhen ſollte, ſo würde das Ganze äußerſt gedrückt erſcheinen, aus dem einfachen Grunde, weil die Auslabungen des Gebälks urſprünglich eine ganz andere Beſtimmung haben, als Träger einer ſchweren ſich darüber lagernden horizontalen Maſſe zu ſeyn. Dagegen hindert nichts, auf das Gebälk ſenkrecht ein architektoni-

Digitized by Google

sches Glied zu stellen, wie ja auch das untere Gebälk der Basilika pluteum und obere Säulen trägt. Gerade dieses pluteum ist es aber, welches das Auge über den obern Säulen eine entsprechende architektonische Gliederung suchen läßt. Diese durch die Fensteröffnungen durchbrochen lastet auch dem Gebälk weit weniger schwer, als die Decke, und bietet eine weit bessere Gelegenheit zu einer organischen Verbindung mit derselben, als dieß je durch das Gebälk möglich wäre, das ja selbst in einem seiner Hauptheile nichts ist als die äußere Kante einer horizontalen Decke. Betrachten wir daher, wie in der Mehrzahl der Basiliken der Uebergang von der senkrechten Wand zur Decke gebildet ist, so werden wir nie ein fortlaufendes Gesims finden, sondern aus der Wand hervorspringende Konsolen.

Wir wollen uns hier nicht aufhalten bei der Herstellung der Basilika Bitrun's in Fano, obwohl hier der Verf. wenigstens die Einrichtung der Fenster als seiner Anordnung analog und sie daher bestätigend hinstellen kann. Auch die übrigen antiken Basiliken übergehen wir als meist bekannt und fassen nur die allgemeinsten Resultate zusammen, daß die Basilika besteht 1) aus einem oblongen Hauptbau, durch Säulenreihen in drei oder fünf Schiffe getheilt; über den Seitenschiffen befanden sich Emporen mit besonderem Dache; über diesen die Fenster; 2) aus der Tribüne, bei den Römern meist halbrund, Absis, die entweder unmittelbar an das breite Mittelschiff sich anschließt, oder durch ein dazwischenstehendes Querschiff eine bedeutende Erweiterung erfährt; 3) tritt bei längern Basiliken als eine Vorhalle das Chalcidicum hinzu.

(Schluß folgt.)

Nachrichten vom Dezember.

Alterthümer und Ausgrabungen.

Reich Sudan in Mittelafrika. Ein von Professor Ritter in Berlin auf dem italienischen Gelehrtenkongreß in Venedig gehaltener Vortrag theilte Auszüge mit aus der von Dr. Rosen, Dolmetscher der k. preußischen Gesandtschaft in Konstantinopel gefertigten Uebersetzung eines Werkes über Sudan von Mohammed. Sohn Alik, genannt el Abidin, worin von großen Ruinen die Rede ist, welche derselbe im Lande Wadai vorgefunden habe. Daselbst heißt es: „Als ich in einem Thal unsern von Wadai umherging, entdeckte ich aus der Ferne hervorragende Grundmauern, wie sie der Banten in meiner Heimath Tunis, aus behauenen Steinen errichtet, aber von der Zeit benagt und von Buschgründen überschattet. Aus einer genaueren Untersuchung der Stelle ergab sich mir ein Zusammenhang dieser Baureste unter sich, welcher mich schließen ließ, daß ich mich hier in den Ruinen einer zerstörten Stadt befinde. Ich bat meine Gefährten um Aufenthalt, indessen verscharrten mir diese, von der früheren Geschichte der Gegend nie etwas gehört zu haben und demnach vollkommen unbekannt damit zu seyn. Diese ausgedehnten Baureste erstrecken sich der Länge nach durch das Thal und erheben sich zur Rechten der Abhang hinauf. Ich ging in denselben umher und fand die Straßen noch ganz deutlich, so daß mir in meiner schon ausgesprochenen Ansicht, daß dieß die Reste einer zerstörten Stadt seyen, gar kein Zweifel bleiben konnte. Der Zufall führte mich auf einen den ägyptischen Gebäuten ähnlichen, mit einem Deckel verschlossenen Sarkophag aus Marmor, der mich zu sehr interessirte, als daß ich nicht zu meinen Gefährten gesagt wäre und dieselben gebeten hätte, mit mir zu kommen und mir beim Oeffnen behülflich zu seyn. Aus Scham und weil sie meine Bitte nicht abschlagen wollten, willigten sie endlich ein, und so machten wir uns daran, den Stein zu zerbrechen und auf diese Weise das Denkmal zu öffnen. Da uns aber geeignete Werkzeuge fehlten, so mußten wir zu großen Steinbrüchen unsere Zuflucht nehmen, welche wir, mit gegenseitig Hülfe leistend, von einer hohen Stelle so lange auf den Deckel hinunterwarfen, bis ein Theil desselben zerbrochen war. Wir fanden in diesem Sarkophag von Resten eines Leichnams keine Spur, wohl aber eine erdige rothe Masse, welche mir abhegten, worauf eine mit mehreren Inschriften geziehte Tafel zum Vorschein kam.

Ich war nicht im Stande, diese Tafel herauszuheben; aber ihr sandten wir zwei Fremdlinge Goldbarren. Gern hätte ich diese Runen genauer untersucht, aber alle meine Bitten an meine Gefährten, sich hier eine Weile aufzuhalten, blieben fruchtlos; wir brachen auf und mit dem größten Bedauern verließ ich die Stelle, ohne meine Forschungen angestellt zu haben."

Mohammed el Abidin erlangte aber von dem Negerfürsten Mohammed Salim eine Anzahl Leute, um in den genannten Ruinen Untersuchungen und Nachgrabungen anzustellen. Sie fanden Mauern aus großen aufeinandergelegten Steinen und Gebäuden aus Ziegeln und Backsteinen; aber die Zeit, die darüber hingegangen, hatte nur Weniges verschont. Es wurden mehrere mit Kunst und Geschicklichkeit gearbeitete Säulen und Sarkophage herausgegraben. Man entdeckte in einem derselben ein in jeder Hinsicht vollkommenes, mit außerordentlicher Kunst gearbeitetes steinernes Götterbild in menschlicher Gestalt; daneben eine Kupferaxt, wie die früher gefundene, und vier Goldstücke von der Dicke zweier Gerstenkörner, welche sämmtlich wie Ringe breit und in der Mitte mit einem Oehrgage, das sie Sonne vorstellte, versehen waren. Mit Tagesanbruch gingen sie wieder an die Arbeit. Während die den Anwort der Säule weiter ausbeutende Abtheilung ein aus Bauresten zusammengefügtes Portal mit darüber angebrachter Darstellung der Sonne und daneben noch zwei Säulen an das Licht zogen, blieb die Bemühung der andern Abtheilung bis zur Nachmittagsgegend unbelohnt. Schon nahte die Zeit heran, wo sich die Arbeiter zurückzuziehen pflegten, als sie auf einen Bleideckel stießen, von einer Schwere, daß 4 bis 5 Personen nicht im Stande waren denselben in Bewegung zu setzen. Dieser Umstand benahm Mohammed die Ruh, nach dem Anbringen zu gehen; er verkümmerte vielmehr die ganze Nacht, um auch sie die Aufhebung des Deckels zu bewerkstelligen. Als dieser um ein weniges von seiner Stelle gewichen war, erschien unter ihm ein großer, mit ungemeiner Kunst gearbeiteter Stein, in dessen Mitte sich eine Oeffnung befand. Darunter bemerkten sie einen weiten und tiefen Brunnen, als dessen Grund sie den durchsichtigsten Stein erkannten; doch enthielt derselbe kein Wasser, wie sie aus dem Schall kleiner Steine, die sie hineinwarfen, schlossen. Am folgenden Morgen machten sie sich wieder an die Arbeit und fanden Mittel, in wenigen von seiner Stelle gewichen war, erschien unter ihm ein großer, mit ungemeiner Kunst gearbeiteter Stein, in dessen Mitte sich eine Oeffnung befand. Darunter bemerkten sie einen weiten und tiefen Brunnen, als dessen Grund sie den durchsichtigsten Stein erkannten; doch enthielt derselbe kein Wasser, wie sie aus dem Schall kleiner Steine, die sie hineinwarfen, schlossen. Am folgenden Morgen machten sie sich wieder an die Arbeit und fanden Mittel, in einen verschlossenen Raum einzudringen. Sie stiegen im Innern zunächst auf nur auf Sand, doch bevor sich in diesem Sand eine große Menge kleinerer Figuren, was Mohammed die Ueberzeugung gab, daß dieß eine allgemeine Gedächtnißgewesen, wie solche sich auch in Aegypten finden. Sie durchsuchten demnach den Sand, wie unser Orientale sich ausdrückt, mit dem Siebe der Genauigkeit und fanden viele Goldstücke, theils rund, theils viereckig, sämmtlich wie die in den Sarkophagen, mit einer Darstellung der Sonne geprägt und mit denen die hier beerdigten Menschen sich versehen, um sie nach der andern Welt hinüberzutragen und der Gottheit als Gabe darzubringen. Die Kupferaxten mit den Inschriften hat der Reisende, wie man aus einer Stelle seines Berichtes schließen kann, davon getragen, in der Absicht, nach der Rückkehr ins Vaterland dadurch den Ursprung der verfallenen Stadt und des untergegangenen Volkes, das sie erschlechte, zu erforschen. Sind diese Denkmale in der That vorhanden und waren es Negervölker, die sie errichtet hätten, so würden dadurch die Ansichten über den mangelhaften Bildungsgrad dieser Race einen bedeutenden Stoß erleiden. Wir nun hört, so hätte das Buch des Sudan in dem Grade die Aufmerksamkeit des Königs von Preußen erregt, daß in der nächsten Zeit durch den wissenschaftlichen Stan und die geschmäßige Unterhaltung Se. Maj. Mittel und Wege gefunden werden sollen zur Prüfung der denkwürdigen Berichte des Scheik Mohammed ben Ali ben Zain el Abidin.

Kupferstich.

Berlin. Bildniß der Frau Fanny Hensel, geb. Mendelssohn-Bartholdy, gemalt von ihrem Gatten, Professor Hensel, und gestochen von Mandel. (Nicht im Kunstfandel.)

Literatur.

Berlin. Zeus Basileus und Herakles Kallinikos. Siebentes Programm zum Berliner Winckelmannsfest von Th. Panofka. Nebst 7 Holzschnitten. 12 Seiten. 1 Tafel 4. In Kommission der Teutonia'schen Buchhandlung.

Bonn. Apollon der Heilspender. Festprogramm zu Winckelmann's Geburtstag am 9. Dezember 1847. Herausgegeben von dem Vorstande des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande (Dr. Lerfch). Mit 1 lith. Tafel. 22 S. 4.

Greifswalde. Die Apsis der alten Basilika von Fr. Ulrich. (Gegen Zestermann). 8.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

Nr. 9. Dienſtag den 22. Februar 1848.

Der Hochzeitmorgen und die Roſe,

Oelgemälde von M. v. Schwind.

Vor Kurzem war im Kunſtverein zu München ein Gemälde von dem Profeſſer M. v. Schwind ausgeſtellt, das eine ungewöhnliche Bewegung in der Künſtlerwelt veranlaßte. Es iſt von mäßigen Dimenſionen, etwa 3½ Fuß breit und 6 Fuß hoch, hat etwa 8 ganze und ungefähr ſo viel halbe Figuren in verſchiedene Stockwerke des Bildes vertheilt und blieb ungeachtet der hier in der Ueberſchrift genannten Beiſchrift, die auf ein Gedicht zu verweiſen ſchien, das aber Niemand kannte, den Meiſten ein Räthſel. Das Recht des Künſtlers, ſelbſt ein Gedicht zu denken und zu malen, wird ſelten vorausgeſetzt, noch ſeltener zugeſtanden. Wollen wir dem Beſchauer es nicht zum Vorwurf machen, wenn er eine mühelose Kunſtbetrachtung verlangt, ſo ſoll uns gegenüber einem Werke, dem der Genius aus den Augen blickt, die Mühe nicht verdrießen, in die Gedankengänge einzudringen, aus denen es hervorgegangen. Wir kennen Schwind als einen an Gedanken fruchtbaren Künſtler, der in der Wahl des Stoffes ſich durch die Ergiebigkeit deſſelben an poetiſchen Beziehungen leiten läßt und der ſelbſt aus dem kleinſten Kieſel Funken zu ſchlagen verſteht; auch kennen wir ſeine vorherrſchende Richtung, beſtimmt durch die in ihm vorwaltende Kraft des Humors, und ſo wollen wir uns an die Löſung des Räthſels wagen.

Wir befinden uns (mit den Hauptfiguren) auf dem ſteilen Felspfad zu einer hochgelegenen Ritterburg, deren Thor mit Kränzen geſchmückt in der Mitte des Bildes offen uns entgegenſteht; wartende Diener im gleichgültigen Geſpräch ſtehen und lehnen unter dem Thorweg; vom Thurme oben wehen Fahnen in die friſche Morgenluft, und die Hände einiger Schloßbewohner winken ins Thal hinab, aus deſſen Waldung ein Trupp geſchmückter Reiter vorkommt, und über dem die Welt in blaue Fernen mit Bergen und Burgen ſich hinzieht und verliert. Vor uns, oder eigentlich über uns auf dem Gemäuer des Burggartens ſitzt und ſteht eine Gruppe feſtlich geputzter Mädchen, mit ſichtbarer Spannung auf die nahenten Reiter gerichtet, denen zu Ehren noch raſch an der Toilette der Einen, an einer Schleife im Haar gearbeitet wird, damit ſie, als die Königin des Tags, die Braut, makellos erſcheine und des auf ſeinem Roß ſtolz anſprengenden glänzenden Bräutigams würdig ſey.

Von dieſen Beziehungen völlig unberührt gehen des Weges unmittelbar vor uns Leute, die, wie ärmlich im Ganzen ſie ausſehen und wie fern, ihrem leicht erkennbaren Gewerbe nach, der hohen Ritterburg, ſich doch als die Hauptperſonen des Bildes, als die Träger der poetiſchen Idee des Ganzen darſtellen, ohne welche das ſonſt ſo reizende Feſt der Liebe uns heute wenig kümmerte. Es ſind Muſikanten, arme Dorfmuſikanten, geladen zur Burg, mit Dudelſack und Geige, Fagot, Zither und Brummbaß, der etwa flotenden oder trauchelnden Luft aufzuhelfen.

Es iſt das Weſen der Phantaſie und ihrer Untergebenen, der Künſtler, die ganze Welt auf ſich zu beziehen, als auf deren Mittel- und Höhenpunkt, und wie bei Eichendorfs „Dichtern und ihren Geſellen“ die Schauſpielertruppe mit Kerdelchen auf dem Wege zum Schloſſe des Fürſten, der die Langeweilevertreiber eingeladen, von nichts träumt und ſpricht als von der geſpannten Erwartung des Hofes auf ſie (worin ſie ſich ſo bitter täuſchten), ſo ſehen wir auch hier unſere Künſtler im Beſitz der erſten Rollen, und nicht allein nach des Malers, ſondern auch nach ihrer eignen Meinung.

Voraus geht ein ziemlich Wohlbeleibter, gebückt unter der Laſt ſeiner Baßgeige; wir ſehen ihn nur von hinten, errathen aber doch an ſeinem Eifer ſeine Sorge, nichts zu verſäumen, vor Allem keinen Vortheil; denn große muſikaliſche Sorgen ſchreint er nicht zu haben. Ihm folgt ſein Kollege mit dem Dudelſack, ein redendes Abbild der theuern Zeit und ſchweren Noth. „Das man nicht leben kann ohne die verwünſchte Muſik, und ſelber mit ihr nur ſo kümmerlich, daß Frau und Kinder daheim Brodrinden kauen möchten, wenn ſie ſie nur hätten, das iſt eben der Jammer,“ und man ſieht es dem Manne an, daß Tag und Nacht Alles an ihm piept und knurrt, wie ſein Dudelſack.

Nun kommen zwei. Der rechts mit der Zither über der Schulter, mit der rothen Naſe, den glänzenden Augen, dem verſoffenen Maul, kennt keine Sorge, gar keine, weder künſtleriſche noch bürgerliche; ſo lange es noch volle Krüge in der Welt gibt, hat er keinen leeren, einen Schatz wird es ſonſt auch noch für ihn geben im Schloß, wenn er die Zither zur Hand nimmt. Luſtig leben iſt ihm allein Leben, und da ihm die Muſik dazu verhilft und ſelber luſtig iſt, ſo iſt ſie ſein Fach. Dieſer Standpunkt iſt ſeinem Nachbar, einem kleinen buckligen Violiniſten offenbar zu niedrig und er ſucht den langen Zitherſpieler zu ſich emporzuheben. Zwar iſt es ſehr die Frage, ob er auf ſeiner Geige das leiſtet, was Bruder Liederlich auf der Zither, aber ſein Standpunkt iſt ein höherer, reinerer, idealiſcherer; er ſpricht von der Würde der Kunſt, von der meraliſchen Gewalt der Töne, von Beethoven, Mozart, Händel, für was Alles der Zitherſpieler freilich nur ein unzugängliches Lächeln bereit hat.

Aber iſt denn nichts Ordentliches in der Geſellſchaft? Lauter Geſindel? Endlich kommt ein Künſtler, ein wahrer, ein Genie! Gewiß nicht ohne Abſicht geht er am Schluß, abgeſondert von den wilden und rohen Geſellen, die ihn doch nicht verſtehen. Das iſt die dichteriſche Seele, an der kein Vegel verüberfliegt, ohne ihm einen Gruß aus Heſperiens Fluren zuzuflüſtern, die kein Poſthorn hört, das ihr nicht einen Fürſten zuführt, welcher ſich nach einem wahren Künſtler ſehnt, und die nicht zwei Laternen neben einander brennen ſehen kann, ohne die Harmonie der Sphären zu hören. Stilles inniges Entzücken hat ſich ſeiner bemächtigt, wie er geſenkten Blickes voll Träume des Weges geht. Eine Roſe, die eine der Mädchen auf der Mauer beim Kranzflechten hat herunterfallen, oder vielleicht auch muthwillig herunterfliegen laſſen, und über welche die Andern gleichgültig oder blind hinübergeſchritten, ſteht er. Das iſt keine Roſe mehr, das iſt ein Zeichen des Glücks und der Liebe, von der Schönſten und Reizendſten ihres Geſchlechts für ihn auf den Weg gelegt, der Willkommgruß, die ausgebreiteten Arme, das klopfende Herz, die Seligkeit, zu der er ſich in ſtummer Wonne herabläßt. So

Digitized by Google

langt er nach der Rose, die am Boden liegt, und man begreift wie er mit dem ſüßen Schmerz der Gefühle zum Fagot gekommen, das er unterm Arme trägt.

Und was iſt nur der Sinn des Ganzen? Sehe ich recht: die Schattentöne des Künſtlerlebens überhaupt. Denn wie tief wir auch in das Gebiet der Kunſtthätigkeit hinuntersteigen und wie verſchieden auch Arbeit, Material, Handwerkszeug und Arbeiter ſind, ſie haben Alle ein gemeinſames Erkennungszeichen und auch im Weißbinder ſteckt noch ein Stück Rafael, und — was ebenſo ſchwer wiegt — das Handwerkthum reicht bis zum Gipfel hinauf und auch Prometheus muß aus Erde formen. Der Humor aber, der wohl treffen, aber nicht wund oder gar todt ſchlagen will, überträgt die Rollen der Großen und Hohen den Niedern und Kleinen, denen ſie natürlich und ausſchließlich eigen ſcheinen, während ſie ſie Alle ſpielen. So mag ſich ein Jeder, welcher Kunſt und welcher Kunſtlehre er angehört, die ſeinige herausſuchen!

Soviel vom poetiſchen Theil des Werks. Was die beſonders bildneriſchen Beziehungen betrifft, ſo iſt vor allen die Anordnung des Ganzen eben ſo geiſtreich als ſchön und leicht. Indem ſich Alles von ſelbſt zu machen ſcheint, iſt doch Alles bis auf die kleinſte Linie wohlbedacht und voll Wirkung. Ich glaube, daß wenn die Frage aufgeworfen würde, was man von Schwind vornehmlich lernen könne? die Kunſt der Anordnung, ſowohl des Ganzen als der einzelnen Theile genannt werden müßte. Denn hier iſt eine wohlausgeſtattete Phantaſie, unterſtützt durch ein ganz ungewöhnliches Gefühl für Klarheit, Zuſammenhang und Schönheit; und ſo würde es auch in dieſem Bilde ſchwer ſeyn, eine Linie, oder gar eine Figur zu verrücken, ohne Nachtheil für den Eindruck; und doch erſcheint Alles ganz zufällig.

Die Zeichnung iſt ungemein energiſch und beſtimmt, geht aber namentlich bei den Muſikanten in Karrikatur über. Natürlich! Denn je wahrer die Gedanken ſind, als deren Träger die Figuren auftreten, um ſo weiter rückt die feine Sattyre eben dieſe fingirten Träger von den wirklichen weg und nun erſt in der Uebereinſtimmung der Wirklichkeit mit der Unmöglichkeit feiert der Humor ſeinen luſtigen Sieg. Immerhin war es möglich, mit leibhaftigen Muſikanten auch ohne Höcker und Verſchrobenheiten den beabſichtigten Gedanken auszuſprechen, aber mit weniger Salz und Schärfe. So wirkt es ganz anders und voller, wenn das Pferd, was ganz unbegreiflich iſt, mit dem Attila Schmelzle im Schritt durchgeht, als wenn er es, was ein Kind begriff, im Galopp nicht aufhalten könnte. Etwas Anderes iſt die Frage, ob die Zeichnung nicht ſtrenger in den Formen durchgeführt ſeyn könnte? Und hier ſchließe ich mich gern denen an, die der Anſicht ſind, daß etwas zu wünſchen übrig gelaſſen iſt, und daß eine Vollendung nach dieſer Seite dem Werke nur günſtig ſeyn könnte; ſcheide mich aber von ihnen, ſobald dieſer Mangel ihnen die Freude am Werke verleidet.

Daſſelbe kann man von den Farben ſagen, deren Wahl in der Zuſammenſtellung nicht glücklicher ſeyn, deren Modulationen aber unbeſchadet der Stimmung und Wirkung in noch nähere Verwandtſchaft mit der Natur geſetzt werden könnten, die aber nach meiner Meinung den Eindruck im Ganzen nicht beeinträchtigen, und ſo können die wenigen Anforderungen, die etwa unbefriedigt bleiben, den Werth des Werks nicht ſchmälern, das für jeden unbefangenen Beſchauer eine friſche und gewiß nicht leicht zu erſchöpfende Quelle der Luſt ſeyn und bleiben wird.

Ich kann übrigens nicht ſchließen, ohne eine Bemerkung niederzuſchreiben, die ſich mir nicht aus, ſondern vor dem Bilde aufgedrängt. Ich habe es oft geſehen und viele Urtheile vernommen; ſie lauteten faſt alle ungünſtig, vornehmlich die der Künſtler. „Was ſind das für Arme!“ — „Wo geht dem ſein Kopf hin!“ — „Wo trägt denn Einer an einer Baßgeige ſo ſchwer!“ — „Haſt du ſchon ſo einen Schritt geſehn!“ — „Hängen die Glieder noch zuſammen!“ — „Da ſoll man lachen! Ich kann nicht!“ — „Die affektirten Mädchen gehören ins Modejournal!“ u. dergl. m. Ich kennte mir die Erſcheinung ſchwer erklären, zumal ich die tiefgewurzelte Abneigung der Künſtler gegen Kritik und Beurtheilung, zumal tadelnde, kenne, und nun ſprach man ſo ſchonungslos von einem Bilde, dem der Stempel des Genies ganz unverkennbar aufgedrückt iſt, und an dem man ſo viel zu bewundern, zu preiſen und, wenn man will, zu genießen findet, die man nur an die Mängel gelangen kann. Ich äußerte mein Erſtaunen einem Bekannten; der aber ſagte, die Aufklärung verkaufe er mit ſelber; er habe ſie gefunden in der deutſchen Ausgabe des Vaſari, im vierten Band, im Leben des Baccio Bandinelli, S. 144. Da kennt' ich nichts ſagen. Ich verwahrte mich aber, daß ich dabei nicht etwa die Rolle des Kinderleherers ſpielte; was er mir gern zugab. ef.

Neue Radirungen und Kupferſtiche.

1) Phantaſien über deutſche Dichtungen in Radirungen. 1. Heft von E. Troſt. Karlsruhe, bei J. Veith.

Dieſe Radirungen ſind großentheils in der Weiſe von Randzeichnungen gehalten, nur daß der Text in der Regel nicht beigeſchrieben iſt. Die Nadel iſt mit Gewandtheit und Geſchmack geführt, auch fehlt es dem Künſtler nicht an Phantaſie, wie denn namentlich das Gedicht von Braunfels: „Dichter und Teufel“ mit glücklichen Einfällen in Scene geſetzt iſt und ein Dichter auf einem zum Pegaſus gemachten Nürnberger hölzernen Pferdchen Alles ausſpricht, was ſich von ſeiner Muſe erwarten läßt. Was aber die Zeichnung betrifft, ſo iſt den Verhältniſſen, mehr noch den Bewegungen mehr Studium zuzuwenden. Gerade die phantaſtiſchen und mährchenhaften Darſtellungen bedürfen neben ihrer materiellen Unmöglichkeit die Baſis der Naturlichkeit, um dem Traum ſeine reizende und täuſchende Kraft zu geben. Aber kein Menſch träumt affektirte Umwendungen und Haltungen, wie die der Blumengeiſter des erſten Blattes, oder ein ſo unmöglich Geſchöpf als den Cigarrenraucher des dritten. In der Zeichnung der Blumen ſind viel hübſche Motive; allein der Organismus der Readoste, das Entſtehen, Wachſen, Entfalten, Ausbreiten der phantaſtiſchen Pflanze nach Geſetzen, wie ſie mit ſchöner Folgerichtigkeit Rafael, Giov. da Udine und viele Neuere von der Antike gelernt, iſt dabei durchaus nicht zu umgehen und gibt erſt der freien, luftigen Bewegung den nöthigen Halt. Es wird dem Künſtler bei ſeinen unverkennbaren Anlagen nicht ſchwer fallen, in künftigen Zeichnungen das bisher minder Beachtete mehr ins Auge zu faſſen.

2) Variationen über deutſche Gedichte, in Radirungen ausgeführt und mit Erläuterungen in Briefen begleitet von H. W. Soltau. Karlsruhe bei O. Veith. 1847. Die drei den Variationen zu Grunde gelegten Gedichte ſind die Geſchlechter von Schiller, Wiege und Grab von Goethe, die Thräne von Sutor.

Wir Deutſche ſind ein denkendes Volk, haben allerlei Gedanken und kommen auf allerlei Gedanken, und nachdem die Muſik ſich entſchloſſen, jene unter dem Namen der „Variationen“ bekannte ſeelenloſe Ausgeburt muſikaliſcher Langeſetze zu Grabe zu tragen, laſſen wir ſie an einer andern Stelle von der Malerei

Digitized by Google

ins Leben zurückrufen. Doch nein! es ist nicht so. Es ist nur der Name, der wiederkehrt, um sich an eine durchaus andere und neue Erscheinung zu heften. Diese Variationen sind nicht Uebertragungen des Thema's in eine andere Tonart, nicht eine Zersplitterung und Verschwendung seiner Elemente, nicht eine Verflüchtigung des kompakten Geistes in fürsende Dunstbläschen und ein Jongleurspiel mit ihnen, sondern es sind „Phantasien" oder wie der Künstler selber sich erklärt, Versuche den Dichter zu erklären und sein Gedicht weiter fortzudichten. Der ganzen Auffassung und Anordnung nach fallen diese Zeichnungen in die Reihe der Arabesken oder Randzeichnungen, die sich in Rhythmus und Form immer nach einem architektonischen Grundtypus richten sollen, um Deutlichkeit und Charakter zugleich zu geben. Soltau hat dieß nicht gethan und bewegt sich ganz frei von irgend welchen architektonischen Einflüssen; wild und lustig wie im Walde schießen seine Blumen auf, bunt durcheinander mengen sich strenger Styl, Genre, Landschaft, und wenn auch das architektonische Grundgesetz des Gleichgewichts seine Rechte durchsetzt, so werden sie ihm doch durch allerhand Aus- und Abschweifungen immer wieder auf den bloßen Reminalwerth gebracht. Dieß alles hindert natürlich nicht, daß man an der Reichhaltigkeit der Gedanken, an der mannichfaltigen Schönheit der Gestalten und Darstellungen Freude haben kann, wenn auch mit Sicherheit anzunehmen ist, daß eine größere Strenge in der Form (die sich bis auf die Zeichnung im Einzelnen erstrecken dürfte) diesen geist- und gemüthvollen Phantasien einen bleibenderen Werth sichern würde. Um nur eines zu nennen, so sollten Figuren entweder entschieden das Gepräge des bloßen Ornamentes tragen, und also an der Hüfte in eine andere Form (Blume oder Thier) übergehen, oder vollkommene Lebensfähigkeit zeigen und nicht etwa unter dem Knie abbrechen, wie der Jüngling in der Malve, die seine Füße so wenig aufnehmen kann, als die Muschel gegenüber die Jungfrau.

Um aber unsern Lesern von der Behandlungsweise im Allgemeinen eine Vorstellung zu geben, wählen wir ein anderes Blatt, dem einige Distichen von Goethe zu Grunde liegen:

„Diese Gondel vergleich' ich der sanft einschaukelnden Wiege
Und den Rähmen darauf schmiegt ein geräumiger Sarg.
Recht so! zwischen der Weg' und dem Sarg' wir schwanken und schweben
Auf dem großen Kanal sorglos durchs Leben dahin."

Das Hauptbild zeigt uns eine Gondel, von einem venetianischen Gondoliere geführt. Muscheln und Schnecken umgeben zunächst das Bild, zuoberst aber allerhand Embleme des Lebens, von der Sichel und Sense bis zur Tiara und Krone, in Anspielung auf den „großen Kanal" des menschlichen Lebens. Dieß ist aber nur die untere Abtheilung des Blattes. In der obern sehen wir eine neapolitanische Fischerfamilie auf einem Nachen am Land; das Netz ist zum Trocknen ausgespannt, der Fischer singt zur Guitarre, die Frau spinnt, ein Kind hört dem Vater zu, ein kleineres schlummert in der Wiege, neben der ein Schutzgeist einen Drachen würgt, aus beiden Nachen eine Maiblume wächst mit den Blüthen des Ruhmes und der Vorsicht. Die Mitte des Blattes nimmt das Stück eines Kirchhofes mit einer Kapelle ein, neben der ein bedeckter Sarg steht.

Die Ausführung ist nur zum Theil Radirung, zum Theil hat die kalte Nadel vollendet; beide sind mit Geschmack und Geschick gehandhabt; und die Freunde der Kunst werden die Gaben des Künstlers, der sich schon seit lange in Paris aufhält, gewiß mit Theilnahme begrüßen, wie sie sich mit Vergnügen seiner beziehungsreichen Zeichnungen zu den Hamburger Dankadressen erinnern.

3) Joachimus von Sandrart nach dem von ihm im großen „Friedenmahl" zu Nürnberg angebrachten Selbstbildniß in Kupfer gestochen von Joh. Kracker. 1847.

Dieses Blatt empfiehlt sich durch einen kräftigen malerischen Vortrag, strenge und charakteruolle Zeichnung und eine extreuliche Energie in der gleichmäßigen Durchführung. Nur eine Stelle ist durchaus unverständlich. Es ist als ob Sandrart zweierlei Haar gehabt, oder eine halbe Perrücke über seinem schönen, in langen dunkeln Locken von der Stirne herabwallenden Haar getragen; denn die hintere Hälfte ist viel lichter und trocken behandelt. ef.

Reiseuerk.

Genrebilder aus dem Oriente. Gesammelt ꝛc. und gezeichnet von Heinrich v. Mayr ꝛc., mit erklärendem Texte von Sebastian Fischer, Dr. ꝛc. Lief. IV bis VI. (Taf. 19 bis 36.) Stuttgart, Verlag von Ebner und Seubert, 1847. Fol.

In Nr. 28 des Kunstblatts vom Jahr 1846 und in Nr. 8 vom Jahr 1847 haben wir bereits Nachrichten über die früheren Hefte dieses Werkes gegeben. Auch die in den neueren Heften enthaltenen 18 Tafeln sind wiederum reich an den mannigfaltigsten Scenen orientalischen Lebens. Den Kostümbildern einer ägyptischen und einer griechischen Dame reihen sich die Darstellungen eines Frauenbades, der Verlobungsfeierlichkeiten, eines Hochzeitzuges an. Der letztere windet sich durch eine enge Gasse, an dem offenen Laden eines Schulmeisters vorüber. Das lustige Spiel des Dscherid-Werfens wechselt mit verwegener nächtlicher Hyänenjagd; der barbarischen Rekrutenaushebung steht der anbefohlene Tanz der Sklaven auf offener Mitbarke gegenüber. In Irrenanstalten und Pestspitäler wird der Beschauer eingeführt und begleitet den gefesselten Missethäter auf seinem Wege zur Hinrichtung. Mehemed Ali's Infanterie und Kavallerie zeigt uns den immer mehr sich geltend machenden Einfluß europäischer Bildungsweise; fast völlig europäisch wird der Blick vom Deck des österreichischen Lloyd-Dampfschiffes auf die stolzen Dreimaster, die den Hafen von Alexandrien anfüllen. Sämmtliche Darstellungen geben reichlich Unterhaltung und Belehrung; überaus instruktiv aber sind die Detailblätter mit in Umriß gezeichneten Utensilien, deren jedes Heft, wie früher, eins bringt. Durch geschickte Raumbenutzung ist auf diesen Blättern eine ganz außerordentliche Fülle der verschiedenartigsten Gegenstände — in den vorliegenden Heften von Schmuckgeräthen, Laupen, Leuchtern, Tabakspfeifen und Beuteln und von Gefäßen — zusammengestellt, die vor Allem von den äußeren Bedürfnissen des Orientalen und von der Art und Weise ihrer Befriedigung eine charakteristische Kunde geben. Diese Blätter dürften namentlich auch für die Künstler, als Studien für das weite Bereich des orientalischen Kostüms, besonders wichtig seyn. F. K.

Nachrichten vom Dezember.

Nekrolog.

Oldenburg. Hier ist vor Kurzem der Hofmaler J. Jerndorff, ein geborner Täne, in der Blüthe seiner Jahre mit Tod abgegangen. In Kopenhagen, München und Rom gebildet, hatte er sich als Landschafts- und Bildnißmaler, besonders auch als Restaurateur alter Gemälde ausgezeichnet. Seinem Eifer hauptsächlich verdanken

Digitized by Google

wie seit Jahren den Genuß monatlicher sehr belehrender Kunstausstellungen, welche nicht nur durch die Verbindung mit dem Bremer Kunstvereine aus viele Werke neuerer Malerei aufbürten, sondern auch, in kunsthistorischer Folge, die Schätze der hier vorhandenen großherzoglichen Galerie und Privatsammlungen an uns vorüberführen, uns so sehr viel zur Erweckung und Förderung des Kunstsinns beigetragen haben. Der hiesige Kunstverein, dessen Stiftung zum großen Theil mit sein Werk war, hat mehrere seiner hinterlassenen Bilder angekauft, welche im Laufe des Dezember zum Verkauf öffentlich ausgestellt worden.

Augsburg. Am 24. Dezember verschied hier der k. bayerische Hofgeneral, Johann Jakob Renß, in einem Alter von 77 Jahren und 3 Monaten.

Löwen. Wer der Reisende in Belgien die verjüngte Pracht der Rathshäuser von Löwen und Audenaarde anstaunt, nennt man ihm wohl die verdienten Architekten, von denen die daulige Restauration geleitet wurde; selten wird aber des kunstfertigen Mannes gedacht, der mit dem beschwerlichen, aufopferndsten Fleiße sich viele Jahre hindurch der Wiederherstellung und Ergänzung der Bildhauerarbeiten unterzogen. Dieser war der Meister Wilhelm Gopers, den ein frühzeitiger Tod am 18. Dezember seinem Vaterlande, der Kunst und den Seinigen entrissen hat. Wenn ihm Zeitgenossen von diesem Ehrenmanne bezeugt, „derselbe war schlecht und recht, gottesfürchtig und mied das Böse (Hiob I.)," so ist damit die strengste Wahrheit ausgesprochen: ein anderweitiges Lob gebührt indessen dem Bleißen und Schaffen des Künstlers. Aus den unteren Kreisen der Gesellschaft hervorgegangen, seine Ausbildung nur sich selbst und der ihm eingeborenen Kunstliebe verdankend, hat er den größten Theil seines Lebens gegen das Ungemach eines schwächlichen Körpers, gegen den Druck und die Sorgen, welche eine zahlreiche Familie veranlaßten, ankämpfen müssen. Ohne fördernde Freunde und Gönner, von der Scheelsucht anderer Mitarbeiter, ja von Gleichgültigkeit selbst nahe stehenden Individuen in untergeordneter Sphäre zurückgehalten, hat der Ehrenmann sein schmales Tagwerk, verkannt und unbedacht, vollbringen müssen. Keine Zeitung posaunte sein Lob, seine Gunst der Fürsten oder Mächtigen hob ihn zu freierer Thätigkeit empor, keine großmüthige Unterstützung erleichterte jemals seine bedrängte Lage. In frommem Gottvertrauen, in rastloser Thätigkeit für die Vervollkommnung seines Talents arbeitete er fort, ohne irgend eine Klage zu veranlassen. Wer Veranlassung fand, seiner Werkstätte näher zu treten, sah hier das Bild jenes gewissenhaften, gottesfürchtigen Meisters vergegenwärtigt, der unseren Tagen fast in das Gebiet der Sage verwiesenen Berichte aus früheren Zeitaltern erzählen. Es darf zuversichtlich ausgesprochen werden, daß die Kunst der Holzschnitzerei in seinen Händen die höchste Ausbildung erlangt hat, zu welcher sie in Belgien gedeihen ist. — Vier Kinder, worunter sechs unmündige, weinen an seinem Grabe.

Kopenhagen. Am 24. Dezember starb im 86sten Jahre seines Alters der berühmte nordische Alterthumsforscher, Finn Magnussen, dänischer geheimer Archivar. Er war geboren 1781 in Stalholt auf der Insel Island, und hat unser Kopenhagen auch in Göttingen und Lindburg studirt. Unter seine Hauptwerke, die er theils in dänischer, theils in lateinischer Sprache schrieb, gehört seine nordische Alterthumskunde.

Florenz. Am 18. Dezember verschied nach langwieriger Krankheit, wiewohl im hohen Mannesalter, der Bildhauer Luigi Pampaloni. Er war einer der talentvollsten jüngern Bildhauer seiner Heimath, und sein Name wird um so weniger aus der Erinnerung der Florentiner schwinden, als er uns Blick gehabt hat, mehrere Werke zu schaffen, welche rasche und verdiente Popularität erlangt haben. Diese war gerade seinen frühesten Arbeiten zu Theil, dem betenden Knaben, den man in Italien überall und in Deutschland auch in jener Größe in Marmor, Alabaster, Gyps antrifft, der Jene noch eine, vielleicht unbemühte, Nachahmung des bekannten Bildes Sir Joshua Reynolds', sodann den kolossalen Statuen Arnolfo di Lapo's und Brunnelleschi's, welche 1830 auf dem Domplatze an der Canonica aufgestellt wurden. Wie es so oft geschieht, findet sich Pampaloni's Eigenthümlichkeit am reinsten und zugleich am anziehendsten in diesen ersten Werken wieder: Naturlichkeit und Einfachheit mit einer gewissen lebendigen und kräftigen Originalität verbunden. Den feineren Formensinn besaß er nicht in gleichem Maße, weshalb seine Frauenstatuen einen weniger angenehmen und harmonischen Eindruck machen; bemerkenswerth ist indeß, daß diese größere Reinheit, im Verein mit sorgfältigerem und eleganterem Studium, gerade in seinem letzten bedeutenden Werk, einer büßenden Magdalena, in ungleich höherem Grade sich entwickelte. Wie manche seiner Arbeiten würden vollendeter dastehen, wäre das Gefühl für Form und Ausführung in Einklang mit dem glücklichen Entwurf! An größeren Aufträgen hat es ihm nicht gefehlt. In Pisa steht seine Bildsäule des Großherzogs Leopold I. von den riesigsten Dimensionen und nicht ohne Verdienst, blickt man auf die ungewungene Haltung und die geschickte Anordnung der übrigens vielleicht zu massenhaften Gewandung. In Lucca steht man das Denkmal Bacaro Papi's, des Geschäftsschreibers der französischen Revolution, in dem Klostergange von Santa Croce hinsetzbt jenes der jungverstorbenen gefeierten Sängerin Virginia de Vitale. In der Statuenreihe berühmter Toscaner unter den Uffizien hat er die Bildsäule des Lionardo da Vinci gefördert, welcher etwas mehr Heiterkeit der Bewegung zu wünschen wäre. Seine Magdalena ist vielleicht sein vollendetstes Werk, in Beziehung auf Ausdruck sowohl wie Form. Im Privatleben geachtet, einfach und anspruchlos und nur seiner Kunst sich hingebend, nimmt Pampaloni Theilnahme und Trauer seiner Landsleute und Alter, die ihn kannten, mit ins Grab. Mehrere Freunde und Kunstgenossen Pampaloni's, namentlich die Professoren Bartolini, Santarelli und Bezzoli, haben eine Subscription eröffnet, um dem verehrten Künstler ein Grabdenkmal setzen zu lassen.

Comonde. Der Maler Joseph Roques, korrespondirendes Mitglied des französischen Instituts, der erste Lehrer Ingres', ist hier im Alter von 83 Jahren gestorben.

Nachrichten vom Januar.

Persönliches.

Der königl. preußische Oberbaurath Stüler in Berlin hat die Ritterkreuze des schwedischen Nordsternordens und des Sachsen-Ernestinischen Hausordens erhalten.

Der königl. bayrische Oberbaurath Freiherr v. Pechmann hat das Komthurkreuz vom Verdienstorden des h. Michael, der Professor und Akademiker Franz v. Kobell in München und der Historienmaler Schraudolph in Speyer das Ritterkreuz desselben Ordens erhalten.

Bei dem großen Ordensfeste zu Berlin erhielt der Maler Hermann Hebig, Professor der k. Akademie der Künste, der Professor und Geschichtsmaler v. Klöber, Professor Rabe an der k. Akademie der Künste, der Architekt, Baurath Rothe zu Berlin, den Rothen-Adlerorden vierter Klasse, und der Kunstverleger der Kunstdenkmäler, Baurath v. Quast, den Johanniterorden.

Der 84jährige Direktor der Berliner Akademie der Künste, Schadow, empfing am 25. Januar, an welchem er vor 60 Jahren Mitglied der Akademie geworden war, den Stern zum Rothen-Adlerorden zweiter Klasse. Auch hatte ihm der König einen persönlichen Besuch ab und übergab ihm den Rothen-Adlerorden vierter Klasse für seinen Schwiegersohn in Dresden, Professor Bendemann.

Eugen Neureuther ist zum Leiter des artistischen Theils an der königl. Porzellanmanufaktur in München ernannt worden.

Im Verlag von J. Veith in Karlsruhe erschient so eben:

Variationen über deutsche Gedichte.

In Radirungen ausgeführte Randzeichnungen mit erläuterndem Text

von

H. W. Soltau.

16 Heft enthält: Schiller's Geschlechter; Goethe's Wiege und Grab; die Thräne von Suter.

Groß Folio 2 fl. 42 kr., chinesisch Papier 4 fl.

Phantasien über deutsche Dichtungen.

In Radirungen 18 Heft

von

E. Trost

enthält: 6 Blatt gr. 4. 2 fl. chinesisch Papier 3 fl.

Aehnlich dem Musiker, der durch verschiedenartige Wiederholungen und Abänderungen seinen Grundtext analysirt und zu näherem Verständniß bringt, hat der Künstler in diesen Zeichnungen versucht seine Thema's weiter zu erklären und, indem er eine neue Kunst zu der Dichtkunst gesellt, mit Hülfe dieser gewissermaßen verzeichnen.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 10. Sonnabend den 26. Februar 1848.

Italienische Kunstliteratur.

2) Ricerche sull' architettura più propria dei tempj cristiani basate sulle prime istituzioni ecclesiastiche e dimostrate tanto con i più insigni vetusti edifizj sacri quanto con alcuni esempj di applicazione, del Cav. Luigi Canina. Edizione seconda di molto ampliata. con CXLV tavole di corredo e ridotta a questo sesto per fare seguito alla grande opera pubblicata dal medesimo autore sull' architettura antica. Roma, dai tipi dello stesso Canina. 1846. Fol.

(Schluß.)

Mit diesen Ergebnissen wendet sich der Verf. zur christlichen Basilika der Konstantinischen Zeit, da uns unsere Nachrichten nicht weiter hinaufzugehen erlauben. Denn selbst die Basilika Siciniana, auch S. Andrea in Casa Barbara genannt, in der Nähe von Maria maggiore, im Grundplan ein Parallelogramm ohne Säulenhallen mit der Absis an einer schmalen Seite, die der Verf. der Anlage nach noch vor Konstantin setzen möchte, ist doch in ihrer jetzigen verfallenen Gestalt erst von Simplicius 467 geweiht. Um nun die Hauptformen der christlichen Basilika zu finden, legt der Verf. nicht die ältesten zu Grunde, sondern die, welche sich der Antike am nächsten anschließen. Die wichtigste ist ihm daher S. Agnese, die einfachste, ohne Querschiff, aber nach dem Muster der Antike mit Emporen und den Fenstern über denselben. Es folgen S. Clemente, bedeutend wegen des Vorhofs und der innern Einrichtung, wo jedoch der Verf. bestimmter den Zeitunterschied hätte hervorheben müssen; S. Felice in Nola, nach den Resten und der Beschreibung des Paulinus wiederhergestellt, besonders wichtig wegen der letztern; die zu Bethlehem *πρὸς τῷ σῇ γεννήσει ἄντρῳ*, wegen des Vorhofs und der Eintheilung in fünf Schiffe. Dazu kommt noch die Beschreibung des Eusebius (Hist. eccles. X, 4.) von der Kirche, die Paulinus in Tyrus gründete.

Indem nun der Verf. das unbedingte Herübernehmen der Basilika aus dem Römerthum als gegeben voraussetzt, geht er sogleich zur Betrachtung der Anwendung über, welche den einzelnen Theilen bei den Christen wurde. Hier hätte jedoch angedeutet werden müssen, daß bei sonst völliger Uebereinstimmung es ein Punkt ist, durch den sich die christliche Basilika wesentlich unterscheidet von der römischen: d. i. der Wegfall der Säulen, welche das Hauptschiff von der Absis trennten. Erst dadurch wird die Doppelbestimmung des römischen Baues aufgehoben und die Einheit für den christlichen Dienst hergestellt. Gerade an die Stelle, wo früher die Scheidung war, tritt jetzt die Vereinigung, der Altar.

Als eigenthümlich den christlichen Basiliken tritt nun zunächst der Vorhof hinzu, von dem außer den bereits erwähnten Beispielen sich noch einige andere in Rom finden, wenn auch nicht immer erhalten, doch hinreichend beglaubigt, bei der Paulo-, bei der alten Peterskirche, S. Quattro Coronati, Spuren bei S. Agnese u. s. w. Allerdings haben wir bei den Alten Chalcidica, aber nichts den großen viereckigen, mit Säulenhallen umgebenen Räumen völlig Entsprechendes. Allein außer der Analogie der Atrien bei antiken Wohngebäuden mußte hier die Lage der alten Basiliken in Betracht gezogen werden. Der Verf. weist darauf hin, wie diese fast sämmtlich an größere mit Säulenhallen umgebenen Plätze, die Fora, anstießen. Besonders Vorhöfe hatten sie nicht nöthig, da sie eben dazu bestimmt waren, dem Verkehr dieser Plätze einen größern Spielraum zu gewähren, und man umgekehrt das ganze Forum gewissermaßen als Vorhof betrachten konnte. Se sind denn die Atrien christlicher Basiliken in manchem Betracht eine eigenthümliche Umgestaltung jener Fora, freilich mit veränderter Bestimmung. Denn sie dienten: zu einem Abschluß des geweihten Gotteshauses von dem Treiben des gewöhnlichen Lebens; zur Aufstellung des Brunnens behufs der in alter Weise vorgeschriebenen Reinigungen vor dem Eintritt in das Gotteshaus; ferner ließen sich an die Hallen passend die Wohnungen derer anschließen, welche den Dienst der Kirche versehen. Der Verf. fügt als einen fernern Zweck hinzu, daß hier der Aufenthalt der Büßenden gewesen, und verlegt deßhalb hierher den Narthex. Doch scheint dieß unbegründet. Der Canon XI des Gregorius Thaumaturgus spricht von: *ἔξω τῆς πύλης τοῦ εὐκτηρίου*, die wir wohl von der Thür der Kirche zu scheiden haben. Wenigstens sagt Paulinus von Nola an den betreffenden Stellen (Natalis IX) nichts von einem solchen Zwecke des Vorhofs. Auch Eusebius in der Beschreibung der Kirche von Tyrus spricht nur von den Reinigungen und nennt außerdem den Vorhof: *πρόθυρα μὲν οἰκοδόμου αὐτῇ διατραφῆ, κόσμου ὁμοῦ καὶ ἀγάλλατος τῷ ναυτὶ, τοῖς τε τῶν προσόντων εἰσαγομένοις ἔτι δεομένοις, κατάλληλον τὴν μονὴν παρεχούσης.*

Was die innere Einrichtung und Eintheilung anlangt, so geht der Verf. namentlich von den Vorschriften der apostolischen Konstitutionen (II, 57) aus, und es zeigt sich ihm die Tauglichkeit der Basiliken für christlichen Gottesdienst besonders in der Eintheilung in verschiedene Schiffe, da auf diese Weise die vorgeschriebene Trennung der Geschlechter aufs leichteste zu bewerkstelligen: bei der reinen Form mit Emporen so, daß die Männer unten, die Frauen oben; bei der spätern gewöhnlichen ohne dieselben, daß die Männer rechts vom Altar, die Frauen links Platz fanden. Eine weitere Theilung in ältere und jüngere war bei der ersten Art von selbst durch die Doppelzahl der Seitenschiffe gegeben, eben so bei den fünfschiffigen; bei den andern mußten künstliche Schranken hinzutreten. Die Stelle für den Altar und Bischofssitz ergibt sich wie von selbst; auch die Stellung der Ambonen für Lesung der Evangelien und Episteln ist in den apostolischen Konstitutionen bereits vorgezeichnet, wenn auch die noch erhaltenen von fester Konstruktion nicht über das Mittelalter zurückgehen. Es ist hier nicht nöthig, dem Verf. ins Einzelne zu folgen, da alle diese Punkte auch anderwärts viel erörtert sind und des Verf. Ansichten nichts wesentlich Neues enthalten. Eben so kurz müssen wir über das folgende Kapitel hinwegsehen, in dem er nach Feststellung der Hauptpunkte zur Bestätigung und Ausführung eine lange reichhaltige Sammlung

Digitized by Google

von Beispielen römischer Basiliken vor Augen stellt. Hier namentlich tritt wieder der früher erörterte Standpunkt des Verf. deutlich hervor. Der Text gibt meist nur allgemeine historische Nachweisungen und kurze summarische Beschreibungen, alles darauf berechnet, nicht die Geschichte und das Eingelne jeder Kirche für sich zu erklären, sondern ein Gesammtbild des Basilikenbaues in allen seinen Modifikationen aufzustellen. Nehmlich bei den Kupfern. Die neuern Zuthaten und Ausschmückungen sind fast immer verbannt, dagegen ist oft eine Wiederherstellung des Alten und wie sich vom Verf. erwarten läßt, nicht ohne Geschick und Geschmack versucht worden. Allerdings gibt er auch eine recht schöne Fülle von Details, namentlich von Mosaikverzierungen, sowohl der äußern Giebelwände als der Absiden, der Fußböden, der Ambonen, aber ohne bestimmtes System und mit der wiederholt ausgesprochenen Absicht, nur Proben zu geben, nach denen neue Baumeister Aehnliches versuchen könnten. Die Zahl der Basiliken, die er uns so auf 56 Tafeln vorführt, beträgt 28; davon sind nur 11 bloß im Grundriß, alle übrigen auch im Aufriß, die Hauptkirchen, wie Maria maggiore, Lateran, S. Paolo, S. Pietro in reichem Detail gegeben.

Ist sonach das Wesen und die Geltung des Basilikenbaues für Rom hinlänglich dargethan, so sucht der Verf. nun ferner zu zeigen, wie für ganz Italien, ja für die ganze Christenheit der frühreren Jahrhunderte die Basilika Norm war. Namentlich die frühern Ravennater Bauten, aber auch andere durch ganz Italien zerstreute und manches Beispiel aus dem Morgenlande liefern zahlreiche Belege (Taf. 88 bis 93). Was sich hier im Einzelnen Abweichendes findet, ist theils durch zufällige Umstände bedingt und als eine Weiterbildung des Typus zu betrachten, wie sie die Alten selbst nicht verschmähten, theils kann es als Zeichen des Verfalls nicht als Gegenbeweis gegen die allgemeinen Regeln Geltung haben.

Dieß führt den Verf. auf die Bauformen, welche sich allerdings scheinbar seiner Grundansicht entgegenstellen, zuletzt aber doch nur, wie überhaupt Ausnahmen die Regel, sie noch mehr bestätigen. Sehr passend ist das Beispiel gewählt, von dem der Verf. hier ausgeht, die Kirche des h. Grabes zu Jerusalem. In ihr sondern sich bestimmt zwei Theile, ein Rundbau und ein Bau in Schiffen, dem die Basilikenform zu Grunde liegt. Ersterer erhebt sich über dem Grabe, letztere ist dem eigentlichen Kirchendienst gewidmet. So ist also hier der Rundbau durch den Zweck bedingt. Auch hier folgte man antiken Beispielen, wie sie das Grab der Cäcilia Metella, Mausoleum des August, des Hadrian u. s. w. zahlreich liefern. Die Form von S. Costanza, dem Grab der Helena, hat also in dieser ursprünglichen Grabbestimmung ihre Veranlassung. Etwas anders verhält es sich mit Gebäuden, wie S. Stefano retondo, S. Angele in Perugia, wo die runde Form ihren Grund in dem antiken Ursprung der Gebäude hat, während anderwärts, wie bei S. Cosma e Damiano, wo man den Rundbau als Vorhalle benutzt, sich erst recht deutlich zeigt, für wie unpassend man diese Form zum christlichen Dienste hielt. Auch eine Kirche in Kreuzform aus dem 5ten Jahrhundert, S. Nazario e Gelso in Ravenna, dient nur zur Bestätigung des Gesagten, denn auch sie ist Grabkirche. — Auch die achteckigen Gebäude, meist geringern Umfangs, bewähren nur die Geltung der Basilika; denn ihre Form ist durch ihre Bestimmung zu Taufkapellen bedingt, für die bei dem alten Gebrauche des Untertauchens seine Gestalt passender war, als die antiker Badesäle mit vertieften, fast immer achteckigen Becken. — Endlich die wenigen alten Tempel, die man zu Kirchen benutzt hat, können hier kaum in Betracht kommen, namentlich wenn der Bau so umgestaltet ist, daß die alte Bestimmung kaum zu erkennen, wie z. B. bei S. Nicola in Carcere, wo aus zwei oder drei Tempeln schließlich eine Basilika entstanden ist. Die übrigen Beispiele sind fast nur kleinere Tempel mit Säulen einzig an der Vorderseite, wie Maria egiziaca, S. Urbano, der Minerventempel in Assisi, und können schon wegen ihrer Kleinheit nicht in Betracht kommen, wo es sich um den Styl der Kirchenbaukunst handelt, ebenso wenig wie die kleinen auferbauten ganz unpraktischen runden peripteren, z. B. der sogenannte Vestatempel an der Tiber. Große Rundbaue endlich zeigen sich noch täglich unpraktisch, wie das Pantheon; und Nachahmungen desselben, z. B. Francesco di Paola in Neapel, sind allgemein als ein Mißgriff anerkannt.

Wenn also keine der vor oder mit der Basilika entstandenen Bauformen ihr den Vorrang streitig machen konnte, so können hier nur noch die Baustyle in Betracht kommen, die nach ihr und aus ihr entwickelt allmählig in Aufnahme kamen. Der Verf. gibt auch hier hinlängliche Beispiele, doch komplizirt er in diesem Abschnitt nur aus andern Werken und mußte sich hier, dem Plane seines Werkes zufolge, nur auf das Allgemeine beschränken. Auch der Text kann in Betreff der einzelnen Angaben nicht auf eine solche Strenge der Kritik Anspruch machen, wie wir sie bei einer gründlichen Betrachtung der Architektur des Mittelalters fordern müssen. Wir betrachten deßhalb hier nur die allgemeinen Ideen, da sie für den Standpunkt italienischer Kunstanschauung bezeichnend sind.

Die verschiedenen Richtungen sondert der Verf. nach den Ländern, östliche, westliche, nördliche, denen er noch die südliche, arabische hinzufügen würde, wenn sie auf die Grundformen des Kirchenbaues und nicht bloß auf die Verzierungen an wenigen Orten von Einfluß gewesen wäre. Die östliche ist die byzantinische im engern Sinne, der Kuppelbau, der in der Sophienkirche sein Urbild hat und nachher für den griechischen Ritus bis in die Neuzeit in den Grundlagen beibehalten ist. Daß der Verf. diesen Styl für Italien nicht anerkennen will, ist natürlich, da er eben auf den griechischen Ritus berechnet ist. — Unter der westlichen Baukunst ist die Entwickelung unter den romanischen Völkern begriffen, die wir theils als eine Nachwirkung des römischen, theils unter der uneigentlichen Benennung byzantinisch zu fassen pflegen. Hier liegt im Allgemeinen der Grundriß der Basilika zu Grunde; wesentlich nun ist die Erweiterung des Querschiffes zur ausgeprägten Form des sogenannten lateinischen Kreuzes. Gerade dieses hält der Verf. für einen Fehler, da durch diese Ausweitung die Einheit des Ganzen verloren gehe. In den übrigen Eigenthümlichkeiten steht er theils orientalische Einwirkungen, namentlich in der Kuppel, theils Zeichen des Verfalls besonders im Technischen. So entsteht ihm der Pfeilerbau aus dem Mangel an Säulen, wie er schon früher bei den Basiliken die Bögen, welche die Säulen statt der Architrave verbinden, aus dem Mangel an passenden großen Werkstücken für Säulengebälk herleitet. Gerade die Pfeiler aber, die bei Ueberwölbung der Schiffe an Stärke zunehmen müssen, heben den wesentlichsten Vortheil auf, den der Säulenbau biete, nämlich den freien Durchblick nach dem Hauptpunkte der Kirche, dem Altar. — Mehr Gerechtigkeit läßt der Verf. der nördlichen Architektur, der sogenannten gothischen widerfahren. Indem sie theils im Grundplan sich der Basilika anschließe, theils das Querschiff mehr zusammenziehe, gewinne sie an Einheit; die Pfeiler, wegen des geringern Druckes, den der Spitzbogenbau ausübe, seyen schlanker und beengen weniger den Blick. So werde man für den Gottesdienst fast dreifachen Vortheile, wie bei den Basiliken theilhaftig und gewinne durch den Gewölbebau größere Festigkeit und Dauerhaftigkeit. Schwierigkeiten findet der Verf. nur in der Festdarkeit, veranlaßt durch die hochgewölbten Schiffe, die eine verhältnißmäßig kleine Area umfassen, durch die hohen Thürme und die Masse der kleinen Ornamente, welche auch die Erhaltung kostspielig machen. Dazu biete dieser Baustyl wenig Gelegenheit für plastische und malerische Verzierung: „er sey, wie

Digitized by Google

er sich einmal im Gespräch ausdrückte, der Ruin der übrigen Künste," und er möchte daher der Façade des Domo von Orvieto um ihrer Mosaikverzierungen willen den Vorzug vor andern gothischen Denkmalen zuerkennen. Nichtsdestoweniger aber läßt er dieser Architektur ihr Verdienst und ihre Geltung — nur nicht für Italien. Aus dem Bedürfniß des Nordens nach spitzer Bedachung sey sie entstanden und nur darauf beruhe ihre Geltung; der Süden fordere anderes: also schließlich dieselbe Grundansicht, die auch die gothischen Bauten schon zu der Zeit, wo sie wirklich in Italien Eingang fanden, bedeutend modificirte, und als in klimatischen Verhältnissen begründet auch von uns wird anerkannt werden müssen. Ist es doch auch dieselbe, die schon im 15ten Jahrhundert zu der segenannten Wiederherstellung der Baukunst im Sinne der Antike führte. Freilich erfolgte damals bald, als man anfing einmal ergen Mißbrauch mit antiken Formen zu treiben, ein noch tieferer Verfall als je früher, der um so gefährlicher wurde, als er durch äußerlichen Pomp die innere Gehaltlosigkeit übertünchte, ein Verfall, an dessen Nachwehen noch jetzt die Italiener vielfältig zu leiden haben. Gerade deßhalb scheint es mir dem Verf. zum besonderen Verdienst anzurechnen, wenn er schließlich in den Entwürfen neuer Basiliken, die er im dritten Theile seines Werkes gibt, nach der alten ursprünglichen Reinheit der Form strebt, wie er sie historisch nachgewiesen hat. Ueber dieselben ließe sich wohl im Einzelnen noch manches sagen, da es in ihnen doch nicht gänzlich an modernen Anklängen fehlt, wie man sie gerade in kirchlichen Bauten vermieden wissen möchte. Doch würde es dazu nöthig seyn, auf manche vom Verf. kaum berührte Frage einzugehen, was natürlich hier nicht thunlich wäre. Namentlich ein Gebiet ist es, welches jetzt, nachdem die Grundverhältnisse der Basiliken durch vielfältige Erörterungen hinlänglich festgestellt schienen, einmal in größerem Zusammenhange systematisch angegriffen zu werden verdiente, nämlich die Bedeutung festzustellen, welche der malerischen Verzierung der Basiliken in architektonischer Beziehung gebührt. Manches deutet darauf hin, daß durch sie die Grundverhältnisse zwar nicht verändert, wohl aber daß diese durch den Schmuck seiner gegliedert und näher bestimmt werden können. Ich habe hier besonders die Wände im Auge, welche sich über dem Gebälk der Säulen oft in bedeutender Höhe und nur durch wenige Fenster unterbrochen erheben. Häufig hört man hier die Klage, daß sie als eine zu schwere ungegliederte Masse die Säulen belasten, ja sie zu erdrücken scheinen. Hie und da hat man deßhalb versucht, durch Pilaster und andern architektonischen Schmuck abzuhelfen, die aber meist, weil sie nothwendig flach gehalten werden mußten, doch nicht im Stande waren, mehr als den Schein einer Erleichterung zu gewähren. Hier nun scheint mir die Stelle zu seyn, wo der Malerei eine hohe Bedeutung zukommt, und zwar vor Allem der Mosaikmalerei, die schon durch das Material in nächster Beziehung zur Architektur steht, ja als nothwendig mit ihr verbunden, wie von selbst zu architektonischer Stylisirung auffordert. Namentlich diesen letztere erkannt zu haben, erachte ich für das Hauptverdienst der christlichen Mosaiken, das ihnen selbst in den Zeiten des tiefsten Verfalles der Malerei nicht abgesprochen werden kann. Denn betrachten wie nur in dieser Beziehung die erhaltenen Bauwerke, wie Ravenna und Sicilien sie vorzüglich bieten, so werden wir sehen, wie hier durch die Malerei die architektonischen Massen zugleich gegliedert und belebt werden. Hier nun festzustellen, nach welchen Prinzipien man dabei verfahren, in welcher Weise sich hier die Gesetze der Architektur und der Malerei gegenseitig bedingen, ist eine Aufgabe, deren Erforschung reichen Gewinn für eine richtigere Erkenntniß des Style der Kirchenbaukunst gewähren würde.

F.

Geschichte der Kunst in Deutschland.

1) Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelalters. — III. Skulpturen von Schonhofer und Vischer. Herausgeg. von Friedrich Wagner. Mit 10 Kupfertaf. Nürnberg, 1847. Gr. 4.

Nachdem in den beiden ersten Heften dieses Werkes Madonnen- und Christusbilder aus den verschiedenen Epochen der Nürnbergischen Skulptur und in ihnen vorzugsweise Beispiele der künstlerischen Thätigkeit von A. Kraft und L. Stoß gegeben waren, bringt uns das vorliegende Heft andere bildliche Darstellungen, historische Personen, Heilige, Patriarchen, symbolische Gestalten u. s. w., in denen sich die erhabene Ausbildung des germanischen Styles bei Schonhofer und seinen Zeitgenossen und die erneute, zugleich wohl durch italienische Einwirkungen erhöhte Umbildung desselben bei P. Vischer ausspricht. Von Schonhofer enthält das Heft die Statuen Kaiser Karls IV. und Ehledwigs vom schönen Brunnen und die der h. Margaretha aus den Statuen der Vorhalle der Frauenkirche. Schonhofer's Darstellungsweise ist bekannt, und genügt es, darauf hinzuweisen, daß dieselbe in diesen glücklich gewählten Proben charakteristisch wiedergegeben ist. Sodann zwei der schönen und eigenthümlich geschmackvollen Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen von der Brautthüre der Sebaldusliche, die eine gewisse Annäherung an den liebenswürdigen Sieff der Kölner Schule verrathen. Von Peter Vischer bringt uns das Heft einen der Apostel und eine Gruppe von zweien der Patriarchen oder Propheten vom Sebaldusgrabe, die sehr interessante und für Vischer's ganze Durchbildung so wichtige Statue des gegenschauenden Apoll, der sich gegenwärtig in der Sammlung der Kunstschule befindet, das anziehend naive Bild des Kirchenmeisters A. Kreß aus seiner in der Lorenzkirche befindlichen Gedächtnißtafel, und schließlich die Darstellung eines den Abschied Christi von seiner Mutter enthaltenden Reliefs in der Jakobskirche, welches sich dem Vischer'schen Style wenigstens annähert. So bietet auch das vorliegende Heft mannigfaches Interesse dar, und wir hoffen, daß die Anheutungen des geschätzten Herausgebers über eine künftige Fortsetzung des Werkes, für welchen Fall er namentlich auch die Mittheilung größerer Kompositionen der Nürnberger Skulptur verheißt, bald in Erfüllung gehen werden.

2) Fünfter Bericht des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben. Ulm, 1847.

Ueber den vierten Bericht vergl. Nr. 54 des Kunstblattes vom Jahr 1846. Mit dem vorliegenden fünften Bericht sind Taf. VI und VII der Folieblätter „zur Architektur und Ornamentik des deutschen Mittelalters, aus dem Münster zu Ulm," nebst erläuterndem Text, ausgegeben. Beide Blätter sind nach Aufnahmen und Zeichnungen von E. Mauch von W. Müller gestochen. Das erste Blatt bringt uns vortreffliche und in bester Weise wiedergegebene Details von den Chorstühlen des Ulmer Münsters, sowie eine Darstellung der daran befindlichen charakteristischen Büsten des Verfertigers, des älteren Syrlin, und seiner Frau. Auf dem zweiten Blatt sind Aufriß und Querschnitte des steinernen Weihkessels enthalten, welcher in eigenthümlicher Anordnung den Fuß der, zunächst der Sakristei befindlichen Säule zwischen den Seitenschiffen des Ulmer Münsters umgibt und ein ungemein anziehendes Beispiel spätgothischer Ornamentik ausmacht. In dem, von E. Mauch geschriebenen und durch die Reihenfolge urkundlicher Nachrichten über die Thätigkeit der Syrlin ausgezeichneten Texte wird diese Arbeit dem jüngeren Syrlin zugeschrieben. Zugleich ersehen wir hieraus, daß wir

Digitized by Google

von einem Mitgliede des hiesigen Vereins für Kunst und Alterthum demnächst eine besondere Arbeit über die Stellung Sperlins und seiner Schule in der Geschichte der mittelalterlich-deutschen Holz- und Steinbildnerei zu erwarten haben; wir sehen dieser Arbeit, die eine noch erhebliche Lücke in der vaterländischen Kunst auszufüllen verspricht, mit lebhaftem Interesse entgegen. Ueberhaupt haben wir bei dieser Gelegenheit der schönen Wirksamkeit des genannten Vereins, dessen Sammlungen für Alm und für alle Freunde der vaterländischen Kunst ein stets erhöhtes Interesse gewinnen, aufs Neue in ehrender Weise anzuerkennen.

F. K.

Literatur.

Zeitgemäße Ansicht und Behandlungsart des Zeichenunterrichts für Gymnasien und allgemeine höhere Bildungsanstalten, von Karl Schmidt. Altenburg, 1847.

Den Standpunkt des Verf. bezeichnet der von ihm aufgestellte Grundsatz: „Die Kunst als formales Bildungsmittel ist für alle Menschen da; jeder hat Ansprüche darauf nach Maßgabe seines Talents und seiner Anlagen.“ In einem besondern Abschnitt theilt der Verf. seine Ansicht über die praktische Behandlungsart des Zeichenunterrichts für die untern Elementarklassen mit. Liebe zu den Menschen und ihrer Bildung, Vorliebe für eine ideale Richtung der geistigen Thätigkeiten und eine fast halbhundertjährige Lehrererfahrung bewegen und beleben diese kleine sehr beachtenswerthe Schrift.

ef.

Nachrichten vom Januar.

Persönliches.

Der kurfürstlich hessische Oberbaudirektor Kuhl in Kassel hat das Komthurkreuz zweiter Klasse des kurfürstlichen Hausordens vom goldnen Löwen erhalten.

Der Oberbaurath Eduard Metzger in München ist dem Ministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten als Ministerialreferent zugetheilt, und demselben sind zugleich in dieser Eigenschaft die Geschäfte des Generalkonservatoriums zur Aufsuchung, Erhaltung und Restauration der historischen und artistischen Denkmäler des Königreichs Bayern — eine früher von Sulpiz Boisserée bekleidete Stelle — übertragen worden.

Der Bauinspektor A. Gruner in Leipzig ist zum Professor bei der dortigen Akademie der Künste ernannt worden.

Der Bildhauer und akademische Lehrer in Berlin, August Fischer, hat das Prädikat eines Professors erhalten.

Der Großherzog von Sachsen-Weimar hat dem als Kunstforscher bekannten Dr. Puttrich in Leipzig für dessen Herausgabe der mittelalterlichen Bauwerke des Großherzogthums eine kostbare goldne Dose übersenden lassen.

Der Archivar Longpérier in Paris, erster Beamte im Medaillenkabinet der Königl. Bibliothek, ist zum Konservator des Museums im Louvre, und an dessen Stelle in der Bibliothek ist Fr. A. Chabouillet, Mitglied der antiquarischen Gesellschaft in London, ernannt worden.

Ausstellungen.

Leipzig. Die Kunsthandlung von Pietro Becchi hat seit Neujahr den Versuch gemacht, in Leipzig eine bleibende Kunstausstellung zu errichten, und mit Ausstellung von vielen Kupferstichen und Oelgemälden begonnen.

Berlin. Eine bedeutende Bildersammlung, in welcher sich besonders Bilder neuerer belgischer Künstler auszeichnen, hat der gegenwärtig hier anwesende Herr Stevens in dem Hotel de Russie zum Kaufe ausgestellt. Wir bemerken darin folgende ausgezeichnete Bilder: ein Seestück, der Herzog von Guise, der Marseille verläßt, um Neapel anzugreifen, von Francia, ein Staffage, von dem durch seine „Abdankung Karls V.“ bekannten Maler Gallait; eine heilige Jungfrau mit dem Christuskinde, von Mad. Colamatta (der Gattin des berühmten Kupferstechers); eine Ansicht aus Italien, von Lapito, mit Figuren von Wittens; eine Ansicht von Rouen, von Boshboom (ein treffliches Bild); zwei Hundestücke, von Stevens (dem Bruder des Ausstellers); ein Pferdestück in Wouwermann's Manier, von Verschuur; der Maler Jan Steen mit seiner Familie auf dem Eise, von Braekeleer; das Innere des Münsters von Straßburg, von Geniffon; eine Ansicht aus dem Morgenlande, von dem Spanier Villamil (demselben, von welchem die Zeichnungen zu dem großen Werke l'Espagne pittoresque herrühren); Bilder von Walvory, Koekkoek, dem Vater, Dreesholm u. s. w. Die ganze Sammlung zeichnet sich sowohl durch die Wahl der Bilder, wie durch die Mannigfaltigkeit der dargestellten Gegenstände vor andern aus.

Akademien und Vereine.

London. In der Versammlung der Hieroglyphischen Gesellschaft am 11. verlas Herr Landseer einen Theil seiner sabäischen Untersuchungen, die sich namentlich auf die Erklärung zweier der bemerkenswerthesten, aus Nimrud von Herrn Layard an das brittische Museum eingesandten Figuren beziehen. Diese sind geflügelt: die eine hat einen Vogelkopf und beide haben dieselbe gebietende Stellung mit dem linken Fuße vorgesetzt. Herr Layard selbst war bei der Versammlung gegenwärtig und theilte ihr mehrere interessante Details über seine Ausgrabungen in Nimrud mit, namentlich in Bezug auf die Entdeckung einer ägyptischen Cartouche mit einer Hieroglyphe, welche sich auf eine ägyptische Gottheit oder Monarchen bezieht. In der Versammlung der Vorsteher des brittischen Museums hat Herr Layard vor einigen Tagen diesen einen Vortrag über die von ihm gefundnen Alterthümer aus Nimrud gehalten und ihnen seine Zeichnungen vorgewiesen. Das Publikum sieht der Anordnung und Aufstellung jener Ueberbleibsel in dem brittischen Museum mit großer Spannung entgegen. Herr Lajard in Paris hat die Bedeutung aufgestellt, daß die Bastreliefs aus Nimrud um mehrere Jahrhunderte ältre sind, als die von Khorsabad, und daß sie ihrer Aehnlichkeit mit den persepolitanischen Symbolen wegen zu dem Kultus des Mithras gehören. Es ist ein erfreulicher und ehrenvoller Beweis für die tüchtige Gesinnung der Gelehrten beider Länder, Frankreichs und Englands, daß die Forschungen der Einen von den Andren mit einer so großen Bereitwilligkeit anerkannt werden, und von dem kleinlichen Neide und Eifersucht hier nichts zu bemerken ist, welche in andren Ländern so oft dem wahren Verdienste in den Weg zu treten suchen!

Museen und Sammlungen.

Wien. Von dem Maler Weeks ist für die k. k. Galerie am Belvedere eine große, mit einer altttestamentlichen Scene geschmückte Landschaft erworben worden.

Denkmäler.

Hamburg. In Ehren des verstorbenen Syndikus Sieveking soll dessen Marmorbüste angefertigt und in der Stadtbibliothek aufgestellt werden. Wer 15 Mark beiträgt, erhält dagegen einen Abguß der Büste in Gyps.

Bern. Während der Tagsatzung befand sich auf einem Tische vor dem Kanzleitisch ein kleines Standbild des Generals Dufour mit der eidgenössischen Fahne in der Hand, der zwei Schlangen zerteilt und ihnen einen von den Angehörnen zwischingenen Schweizerbauern mit der Rechten entreißt.

Venedig. Der Bildhauer Ferrari ist mit der Ausführung des Marmordenkmals beauftragt, welches dem verstorbenen Erzherzog Friedrich von Oesterreich in der hiesigen Johanniterkirche errichtet werden soll.

Paris. Der König hat dem Bildhauer Pradier die Ausführung eines Marmordenkmals für die verewigte Prinzessin Adelaide in der Kirche zu Dreux übertragen.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 11. Donnerstag den 2. März 1848.

Italienische Kunstgeschichte.

(Fortsetzung. Vergl. Nr. 26 bis 28 v. J.)

8) Memorie intornó la vita e le opere di Andrea Palladio, pubblicate nell' inaugurazione del suo monumento in Vicenza li 19 Agosto 1845, colla serie di ventisette scritture del medesimo architetto in parte inedite ed ora la prima volta unite dall' abate Antonio Magrini. Padua, 1846. 414 und LXXXVIII S. 4° mit Kupfern.

Der Conte Cgidio di Velo aus Vicenza ist denen, die sich mit römischen Antiquitäten beschäftigt haben, als der glückliche Finder des prachtvollen Gladiatoren-Mosaiks bekannt, welches bei den durch ihn im Jahre 1824 in den Antoninischen Thermen veranstalteten Nachgrabungen zum Vorschein kam und, mehrere Jahre hindurch an dem ursprünglichen Orte gelassen und mit Erde zugedeckt, nachmals in den Lateranischen Palast gebracht ward, zu dessen vorzüglichsten Zierden es gehört. Als dieser mit Kenntnissen und warmer Kunstliebe begabte Edelmann in wenig vorgerücktem Alter am 12. Februar 1831 starb, tief betrauert von seinen Freunden, unter denen Gino Capponi zu Florenz in der Antologia ihm einen Nachruf widmete, hinterließ er in seinem Testament die Summe von 100,000 venezianischen Liren zur Errichtung eines Denkmals für Palladio in seiner Vaterstadt Vicenza. Am 19. August 1845 fand die Einweihung statt, indem die Reste des großen Baukünstlers aus der Kirche Sta. Corona nach dem Friedhofe gebracht und dort mit religiöser Feier beigesetzt wurden. Ein rings von Säulen umgebenes Tempelchen, nach der Zeichnung des nun verstorbenen Architekten B. Malacarne, von welchem die ganze Anlage des Friedhofs herrührt, enthält zuerst ein Vestibulum, geschmückt mit den schönsten antiken Marmorgattungen, welche Velo bei den genannten Nachgrabungen in den Thermen, bis auf die letzten Tage eine reiche Fundgrube, sammelte, sodann eine Cella mit einer Kuppel, durch welche das Licht einfällt. Dem Eingange gegenüber in hoher Nische steht das Monument, ein Werk des Vicentiners Giuseppe Fabris, des bekannten Direktors des Vaticanischen Museums. Auf hohem Sockel, vor welchem zwischen den Wappenschildern der Stadt und der Familie Velo ein Sarkophag antiker Form steht, erhebt sich ein Würfel, geschmückt mit einem Basrelief, Ansicht der Antonins-Thermen, zu beiden Seiten weibliche stehende Gestalten, links vom Beschauer Vicenza, rechts die Architektur; auf dem Würfel aber eine Gruppe, Palladio vom Genius der Kunst gekrönt. Die von dem gelehrten Labus angegebene Inschrift heißt:

Ossa Andreae Palladii
Ex aede sanctae Coronae in monumentum
Quod Hier. Aegidius de Velo
Testamento fieri iussit
Vicentini transtulerunt. MDCCCXXXXV.
Equitis Josephi de Fabris opus.

Die Errichtung dieses Denkmals gab die nächste Veranlassung zu dem oben genannten Buche, welches zu Ende des Jahres 1846 in schöner Ausstattung erschien. Die Mangelhaftigkeit und Unzuverlässigkeit der bisherigen biographischen Arbeiten über einen Künstler, der unter den italienischen Architekten eine der allerersten Stellen einnimmt und dessen Lehrbuch immer und immer wieder aufgelegt wird, veranlaßten den Abate Magrini zu ernsten und sorgsamen Forschungen. Sieht man sich in Vicenza um, so vernimmt man, wie beinahe jedes Gebäude Palladio's Namen trägt: in der Umgebung sodann, in Venedig, in den Orten der Terrasinaer Mark und anderwärts hört man diesen Namen unzähligemale. Vom Vasari an, der zu Palladio's Lebzeiten schrieb, sind ganze Reihen von Bauwerken ihm beigelegt worden: an leitischer Sichtung hat es bis auf unsere Zeiten gefehlt. Gualdo (1617), Temanza (1762), Milizia (1768), welche über Palladio schrieben, sind voller Unrichtigkeiten; die meisten ihrer Nachfolger wiederholten diese nur im Compendium; zu urkundlicher Feststellung einzelner Punkte trugen neuerdings Diede, Cicogna, Cadorin, Gaye manches bei. Eine vollständige Arbeit ward indeß nicht unternommen, so sehr auch des Namens Berühmtheit dazu aufforderte.

Man ist also dem Abate Magrini, welcher, wie es scheint, namentlich von Vaterlandsliebe bewegen, sich dieser Forschung unterzogen hat, wahren Dank schuldig. Aus den Vicentiner u. a. Archiven hat er eine große Menge Daten beigebracht: Inschriften, Familienpapiere, Zeichnungen, die Schriften des Künstlers und seiner Zeitgenossen haben ihm reichlichen Stoff geliefert, und so ist es ihm gelungen, wenn auch bei weitem nicht Alles ins Reine zu bringen, wenn auch bei weitem nicht über alle wirklich von Palladio herrührenden Bauten geschichtliche Notizen zu geben oder bei zweifelhaften eine Entscheidung herbeizuführen, doch die Nachrichten über dessen Leben und Wirken in ziemlicher Vollständigkeit festzustellen und zu begründen. Wenn wir aber auch jetzt über Palladio's Familie, Lebensweise und sonstige Verhältnisse nur wenig wissen, so ist dieß der Ungunst der Verhältnisse zuzuschreiben, die so kärgliche Kunde auf die Nachwelt hat kommen lassen. — Das eigentlich Künstlerische spielt in diesem Buche die Nebenrolle: die kritische Untersuchung waltet vor. Leider ist, bei allem Fleiß und Verdienst dieser letztern, die Anordnung eine so durchaus verworrene, die ganze Anlage so ungeschickt, Alles dermaßen durcheinander gewerfen, und, da auf vierthalbhundert Quartseiten kein Abschnitt, keine Eintheilung, keine Ueberschrift noch beigesetzte Jahrszahl sich findet, die Lektüre so ermüdend, daß zu befürchten steht, das Buch werde seinen Zweck nur unvollkommen erfüllen. Um so mehr habe ich es für nöthig erachtet, die wichtigeren Resultate desselben chronologisch zu ordnen, um eine klare Uebersicht der Thätigkeit dieses so genialen wie vielbeschäftigten Mannes zu gewinnen: den historischen Standpunkt festhaltend, glaube ich den künstlerischen um so eher außer Augen lassen zu können, als das Urtheil über Palladio so ziemlich feststeht und jene überwältige Bewunderung, zu der sich manche gehen ließen, einer ruhigeren aber gerechten Würdigung Platz gemacht hat. Den Zenith mag diese Bewun-

Digitized by Google

derung wohl in dem Grafen von Buelington erreicht haben, dessen ich noch gedenken werde, und der von Inigo Jones auf Palladio kam.

Ueber die Familie dieses großen Meisters ist nichts bekannt — er ward ohne Namen geboren! Sein Vater hieß Pietro, das ist Alles, was man weiß; er scheint vor 1545 gestorben zu sein. Giovanni Andrea kam nach der gewöhnlichen Annahme am 30. November 1518 in Vicenza zur Welt; dieß ist bestritten, da man ihn schon 1508 geboren werden ließ.[1] Etwa fünfzehnjährig arbeitete er als Handlanger oder Maurerlehrling zu Grieoli bei Vicenza, we Gian Giorgio Trissino, der bekannte Dichter der Sofonisba und der Italia liberata da' Goti, sich die berühmte Villa baute, die man wohl für Palladio's Werk ausgegeben hat. Er entdeckte des Knaben Talent, gewann ihn lieb, ward sein Lehrer und Beschützer; von ihm erhielt Andrea den Namen Palladio, den er als Familiennamen annahm und der auf seine Söhne übergieng. Trissino's Kenntniß in der Architektur waren nicht gering: jene Villa, welche sein Vater im Jahr 1443 von den Badoer gekauft hatte und deren Umbau er zu Anfang des 16ten Jahrhunderte unternahm, kann dafür Zeugniß ablegen. Noch heute ist sie, vielbewundert, im Besitz der Familie. Er wollte einen Traktat über die Baukunst schreiben; die Einleitung ist vorhanden und bildet ein merkwürdiges Dokument. Nachdem er erklärt, wie ehrenvoll, erfreulich und nützlich für das Menschengeschlecht diese Kunst ihm erscheine, spricht er von der Unzulänglichkeit des Vitruv und Alberti: „Ich habe dasjenige, was Vitruv an Augustus schrieb, fleißig studirt, finde aber, daß, entweder weil Religion, Zeiten und Lebensweise sich geändert, oder weil er nur flüchtig berührt, was zu seiner Zeit Jedem bekannt, jetzt unbekannt ist, oder aber weil er eher für Kunstverständige als für Unkundige, eher für solche, welche seine Lehren an den Bauten prüfen konnten, als für nachfolgende Jahrhunderte geschrieben, seine Worte großentheils für uns dunkel bleiben, er schlecht verstanden wird und seinen hinreichend unterwiesen, indem er wenig lehrt, während er sich zu zeigen bemüht, daß er viel weiß. In seine Fußstapfen ist der Florentiner Leon Batista Alberti getreten, in Baukunst ein gründlicher Kenner antiker Gebäude, wie überhaupt in den Wissenschaften bewandert; abgesehen aber von seiner Weitschweifigkeit scheint mir, daß er viel Ueberflüssiges hat, viel Nöthiges übergeht. So wünsche ich denn der Welt eine Wohlthat zu erzeigen, und da diese Schriftsteller mich nicht ganz befriedigen, suchte ich zum wenigsten mir selber zu genügen in Betreff der vielen Dinge, die ich in dieser Kunst verlange." Es ist aber bei der Einleitung geblieben. — Von Palladio's Jugendjahren und Studien wissen wir sonst nichts, ebenso wenig über seine häuslichen Verhältnisse. Er muß jung geheirathet haben, aber nicht einmal der Name seiner Gattin ist bekannt geworden. Er hatte vier Söhne und eine Tochter: der älteste, Marcantonio, starb sich schon 1550 als Bildhauergehülfe. Doch von diesen später. Die erste, chronologisch mit Sicherheit anzugebende Arbeit ist der Palazzo Godi (jetzt Piovene-Porto) zu Lonedo im Vicentinischen; er war im Jahr 1540 damit beschäftigt. Im folgenden Jahre begleitete er seinen Gönner Trissino nach Rom. Dort begann er das Studium der Antiquitäten, worin er so Bedeutendes leistete.

„Ich begab mich, sagt er in der Einleitung seines großen Werks über die Architektur, an die Untersuchung der Reste der alten Bauten, die uns, den Verwüstungen durch Zeit und Barbarei zum Trotz, noch geblieben sind. Da ich sie nun der Aufmerksamkeit in weit höherem Grade würdig fand, als ich im ersten Augenblick mir vorgestellt, begann ich mit dem größten Fleiße jeden einzelnen Theil zu messen, und vertiefte mich um so mehr in diese Prüfung, da mir klar ward, wie Alles mit gutem Grund und in schönen Verhältnissen geschaffen sey, so daß ich nicht einmal, sondern wiederholt nach verschiedenen Theilen Italiens und auswärts reiste, um mich vollständig darüber zu unterrichten und Zeichnungen zu entwerfen." Daß er damals schon einen Namen hatte, dürfte ein vom Portenenz gemaltes Bildniß beweisen, welches Temanza bei einem Engländer Namens Smith in Venedig sah, mit der Inschrift: B. Licinii opus. Andreas Paladio A. Annorum XXIII. MDXLI.

Bei Gelegenheit der im September 1543 für den Bischof von Vicenza, Kardinal Ridolfi, bei seinem Einzuge veranstalteten Feierlichkeiten, we ein Triumphbogen, Obelisken u. s. w. errichtet wurden, war Palladio unter den Architekten, die man damit beauftragte. Im folgenden Jahre baute er zu Bagnolo den Palast Pisani; 1545 finden wir ihn in der Heimath, wo ihm u. A. Vermessungsaufträge zu Theil wurden. Die erste Erwähnung des größten Werkes, welches ihm in seiner Vaterstadt übertragen wurde, der Herstellung des sogenannten Palazzo della ragione, findet sich im Oktober 1545, wo er Zeichnungen dazu einreichte, wovon sogleich die Rede sein wird. In diesem oder zu Anfang des folgenden Jahres ging er dann nochmals nach Rom; Rimini, Ancona, Capua, Neapel und, wie es scheint, auch Pola in Istrien wurden zu jener Zeit von ihm besucht. Ueberall zeichnete er die antiken Bauten. In Rom war er noch im Juli 1547. In den Monaten Mai bis Juli 1548 verweilte er zu Angarano im Vicentinischen, wo er den Palast für die gleichnamige Familie baute; am 6. September wurde die Wahl der Zeichnungen für den Palazzo della ragione beschlossen; am 5. Mai 1549 gab man Palladio's Plan den Vorzug. Da ihm damit eine Arbeit anvertraut ward, die sich durch sein ganzes Leben hinzog, so ist es nöthig, etwas umständlicher von demselben zu handeln.

Die sogenannte Basilika oder der Gerichtspalast der Vicentiner wurde im Jahr 1444, wenn nicht buchaus neugebaut (was mit aus der Ducale — Befehl des Dogen — vom 5. März genannten Jahres aut reaedificari facere valeat palatium suum quod pro parte combustum est et pro reliquo minatur ruinam„" noch nicht hervorzugehen scheint), doch ganz umgebaut und zwar im germanischen oder gothischen Styl. Das Gebäude bestand aus dem jetzt noch vorhandenen großen Saal, von zwei Reihen Loggien umgeben, mit einer gewaltigen bleibelegten Gewölbedecke. Schon im Jahr 1496 war dasselbe in sehr traurigem Zustande und drohte den Einsturz; der Uebelstand lag namentlich in der Konstruktion der Pfeilen, indem der untere nicht nur doppelte Bogenweite im Verhältniß zum obern hatte, so daß zwei der Bogen des zweiten Geschosses auf einem des untern standen, sondern auch die Säulen zu schwach waren. Als nun in jenem Jahre an der Westseite ein Theil einstürzte, mußte man auf Abhülfe denken, und es wurde auch nach verschiedenen Planen allerhand geschafft, indem man eine Zeitlang durch Verstärkung der untern Säulen zum Ziel gelangen zu können glaubte; diese partiellen Arbeiten aber halfen nicht und im Jahre 1536 war das Uebel so gestiegen, daß man eine detenterte Einnahme, die Abgabe von den Jahrmärkten und die Pacht des Gampomarzo, für die Restauration anwies und Jacopo Sansovino aus Venedig berief. Nach diesem Angabe scheint einiges geschehen zu seyn; a ich im Jahr 1538 war er noch einmal zu diesem Zweck

[1] Die Sache scheint mit keineswegs gewiß. Der älteste Biograph Palladio's, Paolo Gualdo, im Jahr 1533 zu Vicenza geboren und mit dem Künstler persönlich bekannt, schreibt mit klaren Worten, daß er am 30. November 1508, am Tage des heil. Andreas, zur Welt kam. Die Notiz in Betreff des Bildnißes ist jedenfalls zweifelhaft. Andere Irrgnisse sinne ich nicht. Wenn aber schon 1550 Marc Antonio, Palladio's Sohn, bei den Bildhauerarbeiten am Kriese der Basilika zu Vicenza beschäftigt war, so dünkt mich 1518 als Geburtsjahr für den Vater sehr problematisch.

Digitized by Google

in Vicenza; nach ihm wurde 1539 Sebastiano Serlio, in den Jahren 1541 bis 42 Sanmicheli um ihre Meinung gefragt; im Dezember 1542 holte man den Giulio Romano aus Mantua. So hatte man vier der berühmtesten Architekten zu Rathe gezogen; endlich wandte man sich an Palladio. Am 27. Oktober 1545 wurde ihm eine Vergütung für die durch ihn eingerichteten Zeichnungen bewilligt; am 5. März 1546 trug man ihm auf, ein Holzmodell der Bogen nach dem von ihm erdachten Rekonstruktionsplan zu machen, »quia picturae non usquequaque credendum est quae oculos fallere posset — deliberaverunt proponere — quod iuxta designum praedictum fiat unus arcus ligneus — ad hoc ut si falis forma videretur convenire, posset postea proponi pars ad hoc Consilium de opere secundum ipsam conficiendo.« Unter den Deputirten dieser Jahre finden sich mehrere Namen, die in Palladio's Lebensgeschichte unter denen seiner vornehmsten Gönner erscheinen: Trissine, Tiene, Chiericati, Godi, da Schio. Während, so viel man weiß, die früheren Gutachten sich auf Restauration der beschädigten Theile beschränkten, schlug unser Künstler einen vollständigen Neubau der Loggien vor. Das Modell wurde im Gebäude selbst zur Begutachtung ausgestellt; wie gesagt, wurde ihm am 5. Mai 1549 vor dem ursprünglichen Plan und der Modifikation Giulio Romano's der Vorzug gegeben. Die Reden Gio. Luigi Valmarana's und Girolamo Chiericati's führten die Entscheidung herbei, welche durch eine Majorität von 99 Stimmen gegen 17 im Rathe erfolgte. Das Monatsgehalt des Architekten wurde auf 5 Goldthaler (Dukaten) bestimmt; das Material sollte, wie bei dem ursprünglichen Bau, aus den Steinbrüchen von Pievene, zum Theil auch aus denen von Monteechio maggiore und Magrè genommen werden; zu den Vicentiner Steinmetzen zog man andere aus Desenzo, Verona, Padua — in erfterer Stadt war Palladio selber am 24. Dezember, einen Vertrag mit Arbeitsleuten zu schließen. Am 25. Mai war das Holzmodell des untern Geschosses der Loggien gegen die Piazza maggiore fertig; im August legte man die Fundamente zu den beiden Bogen, welche die Ecke gegen den Dom und die Judenstraße bilden; im September 1550 stand der erste Bogen vollendet, bald darauf der zweite. Die fernern Schicksale dieses Baues, welche Magrini (S. 22, S. 80 ff.) ausführlich erzählt, können hier nur berührt werden. Nach Maßgabe der Umstände und der Finanzverhältnisse wurde bald rascher, bald langsamer gebaut, eine Zeitlang wurde das bewilligte Einkommen und damit auch des Bauweisers Gehalt auf die Hälfte herunter gesetzt. Gegen 1560 schon war die Mehrzahl der Bogen am großen Platze beendigt und mehrere gegen die kleinere Domseite begonnen. Indeß sah erst das Jahr 1614 die Vollendung des ganzen Werkes. Man wird es übrigens dem Architekten nicht als Eitelkeit deuten, wenn er in seinem Buche über die Baukunst von dieser großen Aufgabe sagt: »Im Vicenza gibt es eine Basilika, von der ich hier die Zeichnungen mitgetheilt habe, indem die sie umgebenden Bogenhallen von meiner Erfindung sind. Ich zweifle nicht daran, daß dieses Gebäude denen der Alten verglichen und zu den größten und schönsten, die seit dem Alterthum bis jetzt entstanden sind, gerechnet werden könne, sowohl seines Umfangs und der Trefflichkeit seiner Ornamente wegen, wie auch in Betracht des Materiale, da Alles aus festen Steinarten besteht, wie denn auch die einzelnen Werkstücke mit größtem Fleiß gearbeitet und zusammengesetzt sind.« Aus den genannten Grund- und Aufrissen, welche dem dritten Buche der Architektur beigegeben sind, wie durch unzählige Ansichten und Beschreibungen ist diese berühmte Bauwerk bekannt, aus einem großartigen Portikus von zwei Geschossen, das untere dorischer, das obere jonischer Ordnung, bestehend, durch eigene Schönheit ebenso bemerkenswerth wie durch das Geschick, womit es der architektonischen Disposition des Innern, auf welche bei der Anlage Rücksicht genommen werden mußte, wenn gleich der Charakter ein ganz verschiedener, angepaßt ist.

So viel nun auch Palladio umherreiste, so mußte er doch einen bedeutenden Theil seiner Zeit diesem Werke und seiner Vaterstadt widmen, namentlich in den ersten Jahren, bis, um das Jahr 1556, erst Silvestro Belli, dann Antonio da Ponte mit der Beaufsichtigung der mehr materiellen Theile der Ausführung beauftragt wurden. Im September 1550 war er in Brescia, wohin mehrere Architekten berufen wurden, über den Bau eines großen öffentlichen Saales zu berathen, der dann dem Sansovino übertragen ward. Am 10. Dezember genannten Jahres starb sein großer Gönner und Wohlthäter, Trissine. Im Februar 1551 war er zu Verona mit dem Bau des Palastes della Torre beschäftigt, zu welchem die Zeichnungen indeß schon früher entstanden seyn müssen. Im Jahr 1552 finden wir ihn noch bei dem Bau des schon erwähnten Palastes zu Lonedo in Anspruch genommen; in seiner Heimath baute er zugleich den schönen Palast für die Familie Porto (jetzt Colleoni), leider unvollendet und im Innern verdorben; im Dezember war er in Trient bei dem dortigen Bischof, Kardinal Madruccì, dem Freunde Trissino's. In Rom war er nachmals 1554, wo die erste Ausgabe seines Büchleins l'Antichita di Roma raccolta brevemente dagli Autori antichi e moderni erschien — [1] ein kurzer Wegweiser, der bis zum Jahr 1653 in 17 Auflagen erschien und später auch ein paarmal gedruckt ward. Im März 1555 finden wir ihn in Venedig »in certi suoi servigi per servigio di alcuni signori veneziani,« später in Udine, wo er im folgenden Jahre den Pal. Antonini und den Bogen begann, durch welchen man nach dem Schlosse geht. Im diesem Jahr 1556 wurde in Vicenza eines seiner Hauptwerke angefangen, der Palast des Conte Marc Antonio Tiene, jetzt das Zollamt. Die Nordseite wurde zuerst in Angriff genommen; wäre der Bau vollendet worden, so dürfte er leicht einer der schönsten Paläste der Welt seyn. Von seinem großen Werke über Architektur war damals schon ein Theil geschrieben; zu Daniel-Barbaro's, Koadjutors von Aquileja, Kommentar zum Vitruv, der im genannten Jahre erschien, waren die Abbildungen von ihm gezeichnet. Die Priorität der Entdeckung der Konstruktion der jonischen Schnecke, in deren Erklärung die Kommentatoren des Vitruv im Dunkeln getappt hatten, wie der Einrichtung des lateinischen Theaters, gab nachmals Anlaß zu einer Kontroverse in Betreff der Namen der beiden Männer.

(Fortsetzung folgt.)

[1] In dem Buche findet hier eine offenbare Verwechslung statt. Auch S. 25 wird das Erscheinen der Antichità di Roma in das Jahr 1544 gesetzt und Palladio's Aufenthalt in der genannten Stadt im Sommer d. J. daraus gefolgert. In den Anmerkungen, S. XLV, lesen wir denn aber die Jahrszahl 1554. — Es wundert mich, in dem Verzeichniß der Abgyraphien in Bunsen's Vorrede zur Beschreibung der Stadt Rom das Büchlein zu vermissen; nur Palladio's späterer Reiseist geschieht Erwähnung.

Neue Lithographien.

Die königl. bayrischen Gemäldegalerien, herausgegeben von Piloty und Löhle. (Neue Folge.)

Das bekannte, noch unter vorzüglicher Mitwirkung des verstorbenen Piloty gegründete große Galeriewerk wird von den Erben mit Glück und Energie fortgesetzt. Außer dem sehr geschickten Lithographen Wölfle sehen wir besonders den jungen Piloty thätig, der, mit nicht gewöhnlichem Talent ausgerüstet,

Digitized by Google

ganz der Bahn des Vaters zu folgen scheint. Wenn dieser mit seltener Vollkommenheit in das Verständniß der Niederländer eingedrungen und in den Lithographien der Amazonenschlacht, des Kindermords u. a. m. Rubens auf fast unvergleichliche Weise wiedergegeben, so hat nun auch sein Sohn an derselben Stelle seine Kräfte versucht und unbestreitbares Lob eingeerntet. Das jüngste Gericht von P. P. Rubens in der königl. Pinakothek zu München (unzweifelhaft von ihm komponirt, aber wohl nur von Schülern nach seinem Entwurf ausgeführt), ist eine der schwierigsten Aufgaben für die Lithographie, indem hier große Fleischmassen in allen Nüancen dem Auge darzustellen und zu einem Ganzen harmonisch zu verbinden sind. Das letztere ist nun hauptsächlich durch die Anwendung der Tonplatten gewonnen worden, eine Methode, die man als wesentliche Vervollkommnung der Lithographie betrachten muß überall, wo es ihr darauf ankommt, den malerischen Charakter des Originals wiederzugeben. Für die Zeichnung aber, die gleichmäßige und verständige Modellirung der Theile muß der Zeichner einstehen, und hier sehen wir mit Freuden die ganze Eigenthümlichkeit des Originals von seinem derben Naturalismus auf Erden bis zu seinem allerdings markllosen Idealismus im Himmel treu wiedergegeben. Das Bild hat viele Verehrer, und wenn ich auch nicht unbedingt zu ihnen gehöre, so hält mich doch nichts ab, die Nachbildung ihnen als eine durchaus befriedigende und vollkommene, den Sammlern aber von Lithographien sie als einen Beleg des Fortschritts zu empfehlen, den diese Kunst in München gemacht hat.

Von derselben Hand und von Wölfle ist ein zweites Blatt derselben Sammlung, die Löwenjagd von P. P. Rubens. Hier ist der Meister mehr in seinem Element; diese Kämpfe haben Realität und bedurten durchaus nichts Anderes, als was sie augenscheinlich sind. Rubens ist der Maler der Wirklichkeit und gleich groß, ob er sie im Sturm der Leidenschaft oder im Sonnenschein des Behagens darstellt. Bis auf den kleinsten Zug ist das unvergleichliche Gemälde von dem erbitterten Kampf zwischen Menschen und Bestien und, was auch beim jüngsten Gericht in die Augen fällt, mit großer Freiheit und Leichtigkeit wiedergegeben; und es ist ganz in der Ordnung, daß uns auch die wunderlichen Verzeichnungen des Originals nicht geschenkt sind.

In dieselbe Klasse von Gemälden, allein zu den lithographirten vollkommener Art gehört die Überjagd von Snyders, lithographirt von Wölfle. In der That sind mit wenig Lithographien bekannt von so viel Kraft, Saft und Frische, so daß man ganz vergißt, eine Zeichnung vor sich zu haben. Dazu ist das Blatt mit einer Meisterschaft behandelt, als wär' es eigne Erfindung und nicht Nachbildung, und zwar sind nicht nur die Menschen, sondern auch die Thiere, namentlich die Hunde, mit gleicher Vortrefflichkeit man möchte sagen gemalt.

Von demselben Lithographen ist die Beichte am Krankenbett von Ch. van Beveren, einem Gemälde, das in die königl. Sammlung der neuen Pinakothek bestimmt ist. Das Beichtkind ist ein junges Mädchen, das sich bald vom Krankenlager aufrichtet, um einem alten Pater Franziskaner das, wie es scheint, ziemlich schuldlose Herz auszuschütten. Die Komposition gehört zu der Klasse der gemachten Bilder, doch ist die Aufgabe mit Gefühl und Geschicklichkeit gelöst. Die Lithographie ist ausgezeichnet und überrascht durch die große Kraft der tiefen Töne, sowie durch die Klarheit derselben.

In dieselbe Sammlung gehört die Vervielfältigung einer Eigenerbande von Ch. Jacquand, ebenfalls von Wölfle lithographirt. Das Gemälde war eines der Prachtstücke der letzten Münchner Kunstausstellung und erregte allgemeine Bewunderung. Links die Räuberbande, vor ihnen am Boden die geraubten Schätze, meist Kirchengut, rechts Inquisitoren und Protokollisten; das lokal ein gewölbter Raum, in den von rechts durch ein kaum sichtbares Fenster Sonnenlicht fällt. Das Stück spielt in Spanien. Die Lithographie ist ein bis auf den kleinsten Zug getreues Abbild und hat sogar noch einen Vorzug, indem bei ihr der etwas konventionelle Farbenton des Gemäldes natürlich wegfällt.

Bei allen diesen Lithographien sind die Tonplatten mit bestem Erfolg angewendet und vermittelst derselben die malerische Haltung besser erreicht, als es durch die frühere Methode der durchgängigen Ausführung mit der Kreidenspitze möglich war.

ef.

Nachrichten vom Januar.

Bauwerke.

München. Der Bau eines protestantischen Bethauses in dem eine Stunde von hier entfernten Dorfe Perlach ist unlängst entschieden und wird nach einem Plane Friedrich's in gothischem Styl ausgeführt werden.

Köln. Nach den Rechnungen des Central-Dombau-Vereins-Vorstandes betrug die Gesammteinnahme des Vereins bis zum Jahresschlusse 1846: 181,488 Thlr. 19 Sgr. 6 Pf. Dazu kamen im vorigen Jahre 22,418 Thlr. 23 Sgr. 4 Pf., so daß am Schlusse des vorigen Jahres die Gesammteinnahme 203,937 Thlr. 12 Sgr. 10 Pf. betrug. Hievon sind gezahlt an die Dombäcke im Jahre 1845: 40,000, im Jahre 1844: 30,000, im Jahre 1845 gleichfalls 30,000, im Jahre 1846: 36,000 und im vorigen Jahre 41,000 Thlr., macht zusammen 177,000 Thlr. Ferner erhielt der Maler Steinle für die Erneuerung der Wandgemälde im hohen Chor 9990 Thlr. Für den Ankauf des v. Groschlag'schen Lagerhauses am Dom und Zurückstellung einer herkömmlichen Senkung aus Frankfurt wurden 3182 Thlr. 4 Sgr. verausgabt. Die Verwaltungskosten und Geschäftsausgaben betrugen in den 6 Jahren von 1842 bis jetzt 4605 Thlr. 26 Sgr. 6 Pf. und die Ausgaben für Vereinsfeste, Ehrengeschenke ꝛc. 2980 Thlr. 8 Sgr. 10 Pf., so daß die Gesammtausgabe 197,668 Thlr. 9 Sgr. 6 Pf. betrug, und Ende Dezember 6269 Thlr. 3 Sgr. 4 Pf. in Kasse blieben. Im Januar 1848 bis zum 24. d. M. sind ferner 2187 Thlr. 8 Sgr. 11 Pf. eingegangen, außer 800 Frs. von dem Centralvorstande des deutsch-polnischen Sängerbundes, welche „als ein gottesdienstliches Opfer aus als ein Beweis von patriotischer Zuneigung zur Beschaffung eines Fensters in gedachtem Chore in der obern Chorgallerie,“ überreicht worden sind. Während des Winters wird die Wiederzimmerung des Dachwerkes für das Notdach beendet. Dieses Nothdach wird später als ein schwebendes über den schon 86 Fuß hoch aufgebauten Gewölbepfeilern endendes Baugerüst angesehen werden, durch dessen Benutzung gleichzeitig die neuerbauten Theile geschützt und die unteren Kirchenräume für ihre Bestimmung anyhow werden. Das Längenhaus wird bis zum 14. August 1848, der Säcularfeier der Gründung, hergestellt seyn, um zum Gottesdienst eingerichtet werden zu können. Auch hat der König in einer der Deputation des Vereinsvorstandes, welcher sich auch der Generaldirektor der königl. Museen, v. Olfers, angeschlossen hatte, am 20. Januar bewilligten Audienz das Einlaufungsschreiben des Vorstandes zu diesem Domfeste mit lebhaftem Interesse entgegengenommen und sich in freundlicher Weise dahin geäußert, daß, wenn nicht unvorhergesehene Hemmnisse eintreten, Se. Maj. gewiß nichts abhalten solle, dem Feste beizuwohnen.

Paris. Der Architekt Lafaple hat den Befehl erhalten, das Schloß Pau wohnlich herzustellen für den Anfang des Monats Mai.

Malerei.

Paris. Henri Scheffer hat in dem Arbeitssaal der Pairskammer einen Pinselpoal mit der Darstellung gemalt, wie Karl V., dem Frankreich seine erste Bibliothek verdankt, in königl. Gewande die Gelehrten seines Reiches empfängt, um sie zu Studien in diesen Räumen aufzufordern.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

№ 12. Donnerſtag den 9. März 1848.

Neues Kupferwerk.

Reineke Fuchs von W. v. Kaulbach, geſt. von Rud. Rahn und A. Schleich. J. G. Cotta'ſche Buchhandlung.

(Schluß von Nr. 27. 1847.)

Kaulbachs Reineke Fuchs iſt beendigt und die deutſche Kunſt iſt um ein Werk des köſtlichſten Humors reicher, um ein Werk, das ſeines Gleichen nicht hat an ſprudelnder Fülle des Witzes, den aber immer (oder wenigſtens faſt immer) die Göttinnen der Anmuth zwiſchen feſte Ufer leiten, und an Reichthum der Phantaſie, dem aber ein angeborenes und feingebildetes Gefühl mit weiſer Mäßigung des Aufwandes zur Seite ſteht.

Reineke hatte ſich ungerechtet der ſchweren wider ihn erhobenen Klagen und der noch ſchwereren von ihm verübten Unthaten zu ſeiner Verantwortung bei Hofe eingefunden, und ſeine alte Geſchicklichkeit im Verdrehen und Lügen erprobt und durch ſeine Dreiſtigkeit die Ankläger zum Schweigen gebracht. Aber der König wollte Lampe's Untergang rächen und beſchloß Reinecke's Tod.

Wir folgen (auf dem 26ſten Blatt) dem über Reineke erzürnten König (Geſang IX) in das Gemach der Königin. Ihre Majeſtät pflegt eben mütterlicher Zärtlichkeit im Wochenbett, ein neugeborenes Prinzenpaar an den vollen Mutterbrüſten, während der Kronprinz den Bedürfniſſen der Natur gegenüber zu Anſtand und Reinlichkeit angehalten wird. Frau Rückenau, die Aeffin, die Wärterin der königlichen Kinder iſt im Dienſt zugegen und ergreift die Gelegenheit, ihren Vetter Reineke bei der Majeſtät in Schutz zu nehmen. Mit dem Hantuch über den Schultern kniet ſie vor der Waſchſchüſſel und rechnet mit weiblich-eifernder Beredſamkeit die Tugenden des Geſchmähten dem König vor, der die Brille auf der Naſe, den Schwanz im Knopfloch des Hausrocks, die Tatzen mit dem Scepter auf dem Rücken, der Märrin nur halb unwillig das Ohr leiht.

Den zehnten Geſang eröffnet eine reizende Vignette, die an das Gefährliche der Satyre erinnert, wenn ſie in ungeſchickte oder ſchwache Hände fällt. Kinder haben ſich der Thiermasken bedient und wollen ſpielen; aber wie die unſchuldige Gans einen unerwarteten Griff durch eine komiſche Maske macht, verlieren Ochs und Lindwurm die Tramentane.

Frau Rückenau hatte den König wenigſtens ſoweit umgeſtimmt, daß er Reinekes Vertheidigung hören wollte und dieſer bringt nun vor Allem Lügen zu Markte von großen Schätzen, die Bellyn unterſchlagen habe. Ausführlich beſchreibt er den Schmuck von Gold und Eiſenbein mit köſtlichem Bildwerk. Was war da Alles zu ſehen! Kaulbach wählt von den vielerlei Darſtellungen, die Reinekes Phantaſie erſchafft, die Scene vom Eſel, der ſeinen Herren liebkoſen wollte. Mit Recht iſt Kaulbach im Bereich der Thierfabel geblieben und verlegt die Scene an den Hof des Königs. Nobel ſitzt auf ſeidenem Polſter in einem Gartenſalon; zärtliche Paradiesvögel wiegen ſich über ihn, durch Palmen, Lorbeer und Orangen dringen balſamiſche Lüfte herein; der Kammerdiener, die Mystères de Paris in der Taſche, noch intereſſantere auf den ſprechenden Lippen, leckt und brennt das geſalbte Haupthaar; da tritt der Eſel zum Divan und überreicht — wie auch der Schooßhund bellt, und ſämmtliche Lakaien, an Schwanz, Fell und Ohren rückwärts ziehen — dem Monarchen einen Diſtelſtrauß, der entſetzt und ergrimmt die ungenießbare Huldigung abweiſt.

Am Rahmen des Spiegels, in welchem dieſe Geſchichte zu ſehen, befand ſich unter mehreren auch noch eine von des Wolfs Unbauthaftigkeit, die Reineke gern in ſeine Darſtellung verflicht und mit der Kaulbach uns gleichfalls beſchenkt. Dem Wolf war ein Knochenſplitter im Schlund ſtecken geblieben, und er rief den Kranich um Hülfe an. Kaulbach nimmt die Scene als eine ernſte chirurgiſche Operation. Am Boden liegt der Patient, auf dem Rücken, mit offnem Rachen, den Kopf im Schooße des hinter ihm ſitzenden Kranichs, der mit beiden Flügeln ſanft die Vordertatzen des Wolfes hält und mit dem Ausdruck von Aufmerkſamkeit, Geſchick und Milde an die Operation geht; während nebenan das Medicinalkollegium, gleichfalls Reiher und Kraniche, ausgeſtattet mit den Kennzeichen des hohen Berufes, in ſprechenden Zügen bereitwillige Hülfe, richtige Kritik, und leiſes Bedenken über das Gelingen ausdrücken.

Weiter erzählt Reineke von dem großen Dienſt, den einſt ſein Vater als Arzt dem verſtorbenen Könige erwieſen, als dieſer hoffnungslos darnieder lag. Kaulbach führt uns vor das königliche Krankenbett. Da liegt der hohe Leidende in unſäglichen Schmerzen, Krone und Scepter neben ſich, und die Königin, die ſich maßlos ihrem Jammer und der Vorſtellung des drohenden Witthums übergibt; Hofſchranzen, Uhu, Wildſchwein und Bantherkatze, umringen wehklagend das Bett; aber der weiſe Arzt Reineke der Alte, den Puls befühlend und das Waſſer prüfend, verheißt Linderung. Eine Wolfsleber hatte er verordnet. Noch ſieht man in der Ferne die Hofküche mit der Ausweidung des unglücklichen Opfers beſchäftigt, deſſen wohlbereitete dampfende Leber bereits vom Truchſeß, einem tüchtigen Bullbeiß, aufgetragen wird.

Den eilften Geſang eröffnet eine Vignette, Reineke als Jongleur unter ſeinen Kindern, die ihm verwundert zuſchauen und entzückt Beifall klatſchen, wie er die Kugeln mit Geſchicklichkeit wirft und keine fallen läßt.

Unter andern Dingen, die dem ſchlauen Reineke auf ſeine Vertheidigung von Iſegrimm vergeworfen werden, ſteht auch eine Geſchichte aus Sachſen, deren Darſtellung aber Reineke ſogleich ſelbſt berichtigend übernimmt. Er war in eine Meerkatzenhöhle gerathen und hatte ſich durch Geiſtesgegenwart, die ihm Lüge und Schmeichelei gegen die monſtröſen Thiere eingab, eine gute Aufnahme bereitet. Nach ihm verſuchte der Wolf denſelben Weg, wurde aber, da er ſeinen Abſchen vor dem, was er in der Höhle fand, nicht verbergen konnte, von den Beſtien überfallen, zerfratzt und zerſchlagen und zum Loch hinausgeworfen. Dieſen Moment zeigt uns Kaulbach, und zugleich wie der fliehende vorwurfsvoll gegen Reineke ſich wendet, der mit ſchadenfroher Gemüthlichkeit neben dem Eingang ſitzt. Daß Kaulbach bei den Meerkatzen ſich mehr an die karrikirende Beſchreibung

Digitized by Google

Reineke's als (wie sonst) an die Natur gehalten, erscheint nicht gerechtfertigt. Sicher würde durch die Meerkatzenphysiognomie die Darstellung an komischem Kontrast gewinnen, während sie jetzt mit den nichtcharakterirenden Unthieren geradezu zur Lüge wird und ohne Wirkung bleibt.

Inzwischen war Reineke kein Ausweg mehr geblieben; er hatte den Zweikampf als Gottesurtheil aufgerufen, Isegrimm hatte ihm den Handschuh hingeworfen und der König hatte alles gut geheißen. Wir finden nun Reineke bei seinen Verwandten, der Familie der Affen. Frau Rückenau scheert ihn glatt und salbt ihn, Speise wird ihm gereicht und Trank, damit er sich stärke zum bevorstehenden Kampf auf Leben und Tod. Welcher Eifer der Liebe ringsum! mit welchem Behagen läßt Reineke sich ihn gefallen! Unvergleichlich ist der Affenjunge mit dem großen Weinkrug; meint man doch, ihn tausendmal schon mit Schusterarbeit über die Straße laufchen gesehen zu haben. Und Frau Rückenau und ihre Frau Schwester! wer denkt da noch an die Thiere des Waldes! Hier ist, wie freilich fast durchaus, der Geist der Thierfabel in höchster Vollendung erfaßt und auf die feinste Linie gestellt.

Die Vignette des zwölften Gesanges zeigt uns Isegrimm und Reineke vor dem Kampfrichter Sankt Eberhant, den ein Pfauenschein als Heiligenschein umgibt, die Kampfgesetze beschwörend. Der Kampfplatz ist eröffnet. Auf dem Throne sitzen König und Königin; im Kreise umsteht das Volk die Arena: Geiß, Nashorn und Elephant, Ziegen und Schafe, denen ein wachehaltender Leopard gefährliche Karessen macht, eine anmuthige Bärenfamilie, die Pracht der Pfauen ꝛc. In der Mitte aber steht man, wie Reineke mit großer Geschicklichkeit von den Rathschlägen der Frau Rückenau Gebrauch macht und mit Hülfe von Staub, Wasser und Wedel seinen Gegner blind und kampfunfähig macht.

Reineke ist Sieger und wird als solcher von Freund und Feind begrüßt; alle Gegner werden zu Schmeichlern, und während Kaulbach den Esel ein Sonett dem lorbeerbekränzten Helden entgegenschreien läßt, bücken sich selber Braun der Bär, und Lynx und Luxpartus lüften den Hut und Frau Luxparda das Schleppkleid. Offenbar aber überreichen es die Schmeichler, und Kaulbach mit ihnen; denn sie haben Reineken einen zweiten Schwanz angesetzt, damit nur die Huldigung von allen Seiten kann gegeben und empfangen werden. Nach diesen allgemeinen Huldigungen wandte sich Reineke gegen den Thron, um aus der höchsten Hand die Zeichen der Gnade und des Vertrauens zu empfangen, Orden und Ehrenämter, zum großen Verdruß des betrogenen und besiegten Adels.

Wie es indessen dem Wolf erging, läßt uns der Maler auch noch sehen. Mit sechs und zwanzig gefährlichen Wunden lag er daheim; Frau Gieremund und die Kinder umhuelten das Schmerzenslager; der Obermedizinalrath Wildschwein betrachtet die bedenklichsten Stellen mit sorgenvollem Angesicht; allseitiges Beileid von Freunden und Verwandten. Reineke dagegen ist glücklich heimgekehrt nach Malepartus. Es schlafen die Kinder in ihren Betten, nur das kleinste in der Wiege ist munter und spielt mit einer an seinem Bettchimmel schwebenden hölzernen Taube; die Gattin aber, die holde, liegt hingestreckt in süßem Liebreiz auf dem ehelichen Lager und hört verwundert ihrem Odysseus zu, wie er seine Fahrten, Leiden und Kämpfe erzählt. In welch naher Beziehung aber der Künstler selbst zu der Familie Reineke steht, das sagt uns dieses Blatt, auf dem wir seine Statuette über dem Bette aufgestellt sehen, als Wandhaken für die — Axthe. An der Schlußvignette dagegen zeigt er sich uns in vertraulichem Verhältniß zu der Verlagshandlung, der er die Scherze seines Reineke als Kinderspiel mit vieler Gewandtheit darzustellen versteht.

Ich glaube, die Welt ist dem Künstler für seine heitere Gabe zu dem wärmsten Danke verpflichtet, und die Ausnahme, die allerorten sein Werk gefunden, spricht dafür, daß dieses mein Gefühl ein allgemeines ist. Große Anerkennung verdienen gleichfalls die Kupferstecher, die sich in die offenbar sehr schwierige Aufgabe mit großem Geschick hineingearbeitet und sie mit Treue und Freiheit zu lösen verstanden; doch darf zur Begründung dieses Lobes nicht unbemerkt bleiben, daß die letzten Blätter, namentlich das Krankenlager des alten Königs von Steifenfand, die Ordensertheilung und das Krankenlager des Wolfes von Rahn, sowie die Rückkehr Reinekes von K in Auffassung des Charakters der Zeichnung, und in Vollendung der Ausführung sehr merklich hinter den frühern Blättern zurückbleiben. Die Verlagshandlung aber hat in Druckeinrichtung und Gesammtausstattung Alles gethan, was einem solchen Werke noch an äußerm Glanze hinzuzufügen nur gewünscht werden kann.

cf.

Ein altdeutsches Kästchen,

mit der Darstellung eines Minnegerichts.

Als eines der wenigen, die auf unsere Zeit erhaltenen Geräthe der Vorzeit, welche mit plastischen Darstellungen weltlichen Inhalts verziert sind, verdient ein, im Besitze des fürstlich hohenzollern-sigmaringenschen Hofkavaliers, Hrn. v. Mayenfisch, und dermalen in Händen des Professers Hrn. v. Hefner in Aschaffenburg befindliches Kästchen beschrieben zu werden.

Dasselbe ist achteckig, mit flachem Deckel versehen, 8 Zoll hoch und hält 9½ Zoll im Durchmesser. Das Ganze besteht aus Holz und ist mit starkem braunen Leder überzogen, in welches, mittelst einer Metallform, die Darstellungen in ziemlich hohem Relief ausgepreßt sind. Diese umfassen die verschiedenen Perioden des Zwistes eines Liebespaars, welcher von der, in die epischen Dichtungen der Minnesänger als Minnegöttin häufig verflochtenen „Frau Venus“ entschieden wird.

Auf den acht Seitenwänden erscheinen abwechselnd nebeneinander ein ritterlicher Jüngling und eine Dame, in lebhaftem Gespräch begriffen. Dieselben sind auf dem Deckel, an den Seiten der Frau Venus kniend, abermals dargestellt. Jede dieser Personen ist mit einem Spruchband versehen, welches in gothischer Majuskelschrift das Gespräch derselben enthält. Die Figuren auf den Seitenwänden sitzen auf gothisch durchbrochenen, mit gestickten Polstern belegten Bänken. Geschlichte Schleppkleider und Kronen bei der Dame, Oberkleider mit gezaddelten (aufgeschlitzten und mit Jacken versehenen) Hängeärmeln, Schnabelschuhe und senkrecht herabhängende Deiche vorn im Gürtel bei dem Jüngling deuten mit Rücksicht auf die architektonischen Verzierungen und Form der Schrift auf das Ende des 13ten oder auf den Anfang des 14ten Jahrhunderts als Entstehungsperiode dieses Kästchens. Der Hintergrund ist mit schwach ausgepreßtem Ranken- und Blumenwerk teppichartig verziert. Jede Figur sitzt unter einem auf zwei Säulen ruhenden, reich verzierten Spitzbogen, über welchem sich eine mit Zinnen versehene Mauer erhebt. In den beiden durch den Spitzbogen gebildeten Zwickeln befinden sich jedesmal zwei Runde mit Brustbildern, ohne nähere Bedeutung. Auf dem Deckel, welcher durch zwei Säulen in drei Abtheilungen geschieden ist, erblickt man, ebenfalls unter einem Spitzbogen, eine gekrönte weibliche Figur in faltenreichem Gewand, als „Frau Venus,“ auf einem mit Hunde- oder Löwenköpfen verzierten Thron sitzend. Mit beiden Händen hält sie die Zipfel ihres Mantels. Unter einem verzierten Halbkreis, worauf der Thron ruht, liegt zusammengekauert ein vierfüßiges Thier, einem Panther

Digitized by Google

ähnlich. Rechts kniet der Jüngling und links die Dame. Zu den Füßen des erstern befindet sich ein senkrecht getheilter deutscher Wappenschild mit einem Querband; der bei der weiblichen Figur befindliche Schild zeigt einen rechtsgekehrten Halbmond in einem verzierten Rande.[1]

Nach dieser allgemeinen Andeutung des Gegenstandes wollen wir versuchen, die einzelnen Darstellungen nach ihrer Reihenfolge zu beschreiben, welche an der Seite beginnt, wo sich früher ein kleines Schloß befunden zu haben scheint.

1) Eine jugendliche Dame mit einer Krone auf dem Lockenhaupt, in einem auf beiden Seiten bis über die Hüften aufgeschlitzten und gegabelten Ueberkleide, worunter ein langes faltenreiches Unterkleid sichtbar ist, hält in der Linken ein Tuch und hat die Rechte zum Sprechen erhoben. Die Schrift auf dem Spruchband ist durch das vorhanden gewesene Schloß theilweise beschädigt, so daß nur noch folgende Worte lesbar sind:

— — o du torohter tumber man,
wes wil du — — — —
— — aht wol wenig sinne han.

2) Ein junger ritterlicher Mann ohne Kopfbedeckung, mit bis auf die Schultern herabfallenden Locken und Schnabelschuhen an den gekreuzten Füßen, in einem, wie es scheint, in der Mitte durch Stickerei an der einen Seite, senkrecht getheilten (mi-parti) bis etwa über die Waden herabreichenden Ueberkleide und einem Dolch im Gürtel, stützt die Linke in die Seite und hat die Rechte zum Sprechen erhoben. Auf dem Spruchband steht:

reuȝ frowe seldender, (reich an Wonne)
ich ze dienenda ich begat,
durch got ir lanz ich wesen mere.

3) Die Dame in der nämlichen Tracht, wie auf 1. Die Hand zum Reden erhoben. Das Spruchband enthält die Verse:

min herz dir also seit,
hast du nach mir solich leit,
das ist ein groȝ affenheit.

4) Der Jüngling wie auf 2. Seine Hände sind bittend gegen die Dame gerichtet. Eigenthümlich erscheint über dem Gürtel, worin der Dolch steckt, eine Krone um seinen Leib. Auf dem Spruchband:

ich han ȝch ze lieb erkort,
wenn ir mir gen solichȇ wort,
so bin ich uf min lebendes ort (Lebensende).

5) Die Dame mit einem Eichhörnchen auf der Schulter. Die Rechte drohend erhoben. Auf dem Spruchband:

swig tor du tobest mich,
wenne die sonne gat hinder sich,
so wil ich erhoeren dich.

6) Der Jüngling erscheint hier mit einem langen Barte, abermals in bittender Stellung. Auf dem Spruchband:

frowe die rede land underwegen,
wil ȝwer hulde min nit phlegen,
so ist alle froeden an mir geiegen.

7) Die Dame wie früher, jedoch in anderer Stellung, und das Eichhörnchen an einer Schnur haltend. Auf dem Spruchband:

wilt du von diner minne
klagen, Venus der Königinne,
des aht klein min sinne.

8) Der Jüngling trägt noch den langen Bart und überreicht, auf das Knie gesunken, der Dame das Ende einer Kette, welche um seinen Hals geschlungen ist. Auf dem Spruchband:

ȝwer bin ich,
wend ir nit begnaden mich,
ich klag es fro Venus klegelich.

Auf dem flachen Deckel des Kästchens, links neben Frau Venus, welche hier, wie bei den Abbildungen von geführten Ritterthaten auf den Siegeln des 13ten und 14ten Jahrhunderts dargestellt ist, kniet der Jüngling, wieder ohne Bart, die Hand zum Sprechen erhoben. Auf dem Spruchband:

fro Venus ich klag von das,
das mir min lip ist gebaus,
si en weis nit wol dur was.

Gegenüber, ebenfalls kniend, mit gefalteten Händen und statt der Krone einen Kranz von Rosen um das Haupt, erblickt man die junge Dame. Ueber derselben ein Spruchband:

fro venus ich wil ich wesen undertan,
und dahi ganz truwe han.

Von Frau Venus Munde läuft ein Spruchband aus, welches sich in einem Kreise um die drei Figuren schlingt und folgenden Rathertheilspruch enthält:

von werder frowen ist es unrebt,
wenne sȇ ire gerȇwe knebt,
haltet also strenge,
es hilfet nit die lenge;
darumbe la da von vil zartes wip,
und bis dines dieners leitvertrip.

Wozu dieses, wegen seiner anmuthigen Darstellungen des ritterlichen Frauendienstes, höchst interessante Kästchen einst gedient habe, läßt sich wohl mit Sicherheit nicht bestimmen. Man könnte dasselbe ein Schmuckkästchen nennen, weil es diesen Zweck nicht ausschließt; indessen dürfte dasselbe auch wohl einem Minnesänger zum Aufbewahren seiner Schriftrollen gedient haben. Daß ähnliche Behälter zu diesem Zwecke auf Miniaturen des 13ten und 14ten Jahrhunderts vorkommen, glauben wir uns entsinnen zu können. Frau Venus wird schon als Minnegöttin bei den Dichtern aus der Hohenstaufenzeit gefeiert, nachdem Albrecht von Halberstadt, durch eine deutsche Uebersetzung der Metamorphosen Ovid's im Jahr 1210, die Mythe dieser Göttin in den Kreis deutscher Poesie eingeführt und Ulrich von Lichtenstein im Jahr 1227, als Königin Venus, Göttin über die Minne, verkleidet, die südöstlichen Marken von Deutschland durchwandert hatte, um allen Rittern zu lehren, wie sie werther Frauen Minne verdienen und erwerben sollten. Häufig erscheint Venus in den Liedern aus der zweiten Hälfte des 13ten Jahrhunderts, u. a. in jenen des Heinrich von Strettlingen, des Herzogs Heinrich von Breslau, des Frauenlob und anderer Dichter, deren Lieder der Manessische Codex uns aufbewahrt hat.

Aehnliche plastische Darstellungen haben sich noch einige erhalten. Ein Kästchen in der königl. Kunstkammer zu Berlin zeigt auf dem Deckel, als Hauptdarstellung, Frau Minne mit ausgebreiteten Flügeln, den Oberleib nackt, um die Hüften ein Tuch geschlagen, mit Schnabelschuhen an den Füßen, auf dem Rücken eines auf den Knien liegenden Mannes reitend. Die Seitenwände stellen die verschiedenen Stadien eines Liebesverhältnisses dar. Ein anderes, einst im Besitze der letztverstorbenen Königin Witwe von Bayern, zeigt Frau Venus, wie sie auf einem Manne einen Pfeil abschießt, worauf Kuß und Umarmung der Geliebten folgt.

Gepreßtes Leder scheint in der Vorzeit häufig zu derartigen kleinen Behältern verwendet worden zu seyn. Gewöhnlich bestehen

[1] Nach Siebmacher's Wappenbuch, Nürnberg 1772, fol. 4h. II., Tafeln 130 und 144, sind diese Wappen als die des elsäßischen Geschlechts von Ottinger und des schweizerischen von Frömler angegeben.

Digitized by Google

die Darstellungen jedoch in bloßem Ornament, Wappen oder phantastischen Thiergestalten, ohne tiefern Sinn. Seltener kommt Schrift vor. Einfender dieses besitzt ein derartiges mit Schloß und seinen Eisenbeschlägen versehenes Kästchen aus dem 15ten Jahrhundert, welches anscheinend zur Aufnahme eines Hochzeitgeschenks oder dergleichen gedient haben mag, außer gothischen Verzierungen und Laubwerk mit einzelnen, sich wohl auf den Namen des Besitzers beziehenden Anfangsbuchstaben verziert ist und den niederdeutschen Spruch enthält:

al doghte mucht vergan
de regte leve wil jo stan.

Das vorerwähnte Kästchen mit den Darstellungen eines Minnegerichts wird in einer der Lieferungen des in der Schwerd'schen Buchhandlung zu Frankfurt erscheinenden Kupferwerks: Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von C. Becker und J. v. Hefner, treu abgebildet werden.

C. Becker.

Nachrichten vom Januar.

Malerei.

Berlin. Professor Hensel, der den König von Preußen schon früher einmal gemalt hat, ist nunmehr von demselben beauftragt worden, sein Bildniß als Ritter des Hosenbandordens für den Herzog von Sutherland zu malen.

Wien. Prof. Kaydwieser stellt ein Votivbild von größerer Dimension aus, welches als Altargemälde nach Krain bestimmt ist und die Madonna mit dem h. Ulrich sammt der Umgebung enthält. Der Maler Joseph Binder hat den Besuch der h. Katharina von Siena bei einer armen Familie dargestellt. Prof. Schnly ist mit einem Altargemälde für die Stiftskirche zu St. Florian beschäftigt, es enthält in lebensgroßen Figuren das h. Abendmahl.

Plastik.

Dresden. Unter den Werken der plastischen Kunst, welche die Richtung des neueren christlichen Kunststrebens darlegen, darf eine jüngst vollendete Arbeit des Prof. C. Rietschel in Dresden als ein in allen Beziehungen hervorragendes Werk bezeichnet werden. „Maria mit dem Leichnam Christi," lebensgroße Gruppe in Gyps. In den Mantel gehüllt, das Haupt gesenkt, die Hand über die Brust gelegt, steht neben dem Leichnam Maria, in deren Zügen der tiefernsteste Schmerz, ein ewiges Leid, mit bewältigender Kraft ausgeprägt ist, doch nicht der zerreißende Schmerz, der der Erde angehört, nicht der der hilf. Mutter, die unter den Willen des Herrn sich beugt. — Das Werk fand bei einer öffentlichen Ausstellung im Atelier des Künstlers eine ungetheilte warme Anerkennung. Möchte demselben Gelegenheit werden, dasselbe in Marmor auszuführen. In einer Ausstellung nach Berlin wird es auf andrückliches Wunsch des Königs von Preußen in Kurzem abgehen.

F.

Weimar. Die vier von Neher in Stuttgart komponirten und von Fräulein Angelica Facius dahier modellirten Reliefs für Thürfüllungen im Goethehaus des großherzogl. Schlosses (s. Kunstblatt 1847 Nr. 35) sind von Greß in Berlin im Zinkguß ausgeführt worden und sollen nun auch auf galvanischem Wege die Vergoldung erhalten.

Medaillenkunde.

Wien. Der Medailleur Scharff hat auf das Protektorat des Maria-Anna-Hospitals eine Denkmünze gefertigt. Der Revers zeigt das Bildniß der Kaiserin Maria Anna, der Revers eine Gruppe, die sich um ein krankes Kind beschäftigt.

Berlin. Die im Jahr 1843 gegründete große goldene Denkmünze zur Erinnerung an das tausendjährige Bestehen des deutschen Reiches, welche dem Verfasser des besten national-geschichtlichen Werkes, das im Laufe von fünf Jahren in Deutschland erschienen ist, im Namen des Königs durch eine Kommission zuerkannt werden soll, ist nach einer Zeichnung des Direktors v. Cornelius geprägt worden und zeigt auf der einen Seite die in einem kräftigen Leben sich erhebende Germania im Kampfe mit ihrer verderblichsten Feindin, der Zwietracht, die hingestreckt am Boden liegt.

Dresden. Nach den Angaben von Rietschel hat der Medailleur Ulbricht eine Medaille auf den königl. Leibarzt Dr. Carus, der auch als Landschaftsmaler einen Namen hat, mit dem Bildnisse desselben auf der Hauptseite und mit einer allegorischen Figur der Naturwissenschaft auf der Kehrseite gefertigt.

Kunstgeschichte.

Nürnberg. Man hat kürzlich drei Zeichnungen nach dem berühmten Gitter von Peter Vischer und vielen Schnen aufgefunden, welches einst eine herrliche Zierde des Rathhausstaales war und im Jahr 1806 auf höhern Befehl als altes Messing verkauft und eingeschmolzen wurde. Die Zeichnungen sind, wie es scheint, im Jahr 1806 von mittelmäßigen Künstlern gemacht worden, welche dadurch einigermaßen die Erinnerung an einen für emig verlornen Schatz mittelalterlicher Kunst zu erhalten bemüht waren.

Alterthümer.

Köln. Bei dem gegenwärtigen niedrigen Wasserstande des Rheins hat man interessante Beobachtungen gemacht, welche es außer Zweifel stellen, daß noch immer einzelne Reste der steinernen Brücke existiren, welche einst die Römer über den reißenden Strom geschlagen. Die Brücke hat auf dem rechten Rheinufer, in Deutz, dort gestanden, wo jetzt das jedem Rheinreisenden wohlbekannte Hotel de Belle Vue steht, in Köln und der Rheinsprung gewöhnlich das „Marienbildchen" genannt. Man hat früher bei Fundamentirung dieses Gebäudes und bei Pflasterung des anstoßenden Gäßchens Mauerwerk entdeckten römischen Ursprungs gefunden, und gerade jetzt ist es möglich gewesen, im Rhein selbst, nach unserem linken Ufer hinüber, in regelmäßigen Entfernungen von 100 zu 100 Fuß Spuren derselben Mauerwerks zu constatiren, die ohne Zweifel die einzelnen Brückenbogen des kolossalen Werks bezeichnen. Und merkwürdigerweise spricht man gerade jetzt mehr wie je davon, die Verbindung zwischen beiden Ufern abermals durch eine stehende Brücke, diesmal eine eiserne, zu beschaffen.

Kupferstich.

Paris. Auf einem Blatte von Bertall sind die verschiedenen Getränke (les boissons) zusammengestellt. Im Vordergrunde sieht man eine Chinesin, wie sie, einem Mandarin gegenüber, einem eingischen Thalamen eine Tasse Thee bringt, dazwischen steht ein Kellner mit einer Kaffeekanne, rechts sieht man ein Dienstmädchen, das einem Kranken eine Tisane serviert, und auf der andern Seite einen Knaben, der an einer borne-fontaine mit der Hand Wasser zum Trinken schöpft. Den Mittelgrund nimmt ein Wasserträger ein, vor dem ein Weinreisender mit Schrecken die Flucht nimmt; links bringt eine Bäuerin aus der Auvergne einem Fuhrmann einen Krug Wein und rechts trinkt ein deutscher Bauer aus einem langen Glase Bier. Den Hintergrund bildet die „Anbetung des Champagners," um welchen Leute aller Stände, Männer und Frauen, vom Höchsten bis zum Niedrigsten, Geistliche, Soldaten u. s. w. knien, und aus denen durch einen „Diavolino" zahlreiche Flasche als Reien von Geistern, mit und ohne Köpfe aufspringen. Die obere Randverzierung bildet eine Lage von Fässern und Flaschen. Das Ganze ist geschickt gruppirt.

Bekanntmachung.

Die öffentliche Ausstellung von Werken der bildenden Kunst bei der königl. sächsischen Akademie derselben zu Dresden wird für das laufende Jahr 1848

Sonntag den 16. Juli

eröffnet werden, und es ist als letzter Zeitpunkt für Einlieferung der auszustellenden Gegenstände

der 10. Juli

festgesetzt worden, da spätere Zusendungen nur noch an den unbesetzt gebliebenen Räumen würden aufgestellt werden können.

Auch ist den Künstlern überlassen, die Verkaufspreise ihrer Werke bei deren Einsendung mit anzugeben, welche alsdann ebenfalls in den Ausstellungs-Katalogen veröffentlicht werden sollen.

Vom 18. September d. J. können die eingesendeten Gegenstände wieder zurückgenommen werden.

Dresden, am 20. Februar 1848.

Der akademische Rath.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 13. Donnerstag den 16. März 1848.

Italienische Kunstgeschichte.

8) Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio, pubblicate nell' inaugurazione del suo monumento in Vicenza li 19 Agosto 1845, colla serie di ventisette scritture del medesimo architetto in parte inedite ed ora la prima volta unite dall' abate Antonio Magrini. Padua, 1846. 414 und LXXXVIII S. 4° mit Kupfern.

(Fortsetzung.)

Das Jahr 1556 sah die Stiftung der Accademia Olimpica zu Vicenza nach dem Muster der zahllosen gelehrten und literarischen Gesellschaften, die allerwärts in Italien entstanden. Es war ein Verein von Edelleuten: mit den mathematischen Wissenschaften sollte auch die Poesie vereinigt werden, und theatralische Aufführungen, Turniere und andere Spiele, das Ritterliche mit dem Literarischen verbindend, fanden statt. Im Jahr 1739 schon hatte man einen Versuch gemacht und auf einer vom Serlio errichteten Bühne eine Komödie aufgeführt; gelehrte Versammlungen fanden in mehreren Häusern statt, u. A. in Criceli bei den Trissini. Im Karneval 1557 führte man auf einem im Hofraum des Hauses Belli erbauten Theatre die Andria des Terenz auf; Palladio war damals abwesend, aber am 1. April wurde ihm das Amt eines Konservators der Akademie übertragen, für welche er im nächsten Jahre einen Apparat zu einem Feste zu Ehren des Herkules, des Stifters der olympischen Spiele, anordnete. Aus obengenannten Jahre ist die Zeichnung der Façade für die alte Kirche S. Pietro di Castello zu Venedig, welche erst in den Jahren 1594 bis 96 von Francesco Smeraldi ausgeführt wurde. Aus dem Jahre 1558 ist die innere Südseite des Palazzo Tiene (f. 1556), dessen gelehrter und trefflicher Besitzer bald darauf starb. Für diese Zeit schreibt Temanza ihm zu das Theatre zu Feltre und den Palazzo Foscari, jetzt Duroli, bei La Malcontenta im Venezianischen, der jedenfalls vor 1561 seyn muß. Die Arbeiten an der Basilika zu Vicenza wurden unterdeß von 1559 an, wo Theurung, Wassernoth und andere Unglücksfälle die Stadt heimsuchten, mit verringerten Hülfsmitteln fortgesetzt. Im Jahr 1560 begann er zu Venedig, wo damals Sansovine noch allmächtig war, eines seiner bewundertsten Werke, das Refectorium des Klosters San Giorgio maggiore, welchem sich 1561 ein noch größeres anschloß, das Kloster der Carità, welches, nachdem es im Jahr 1630 zum Theil durch eine Feuersbrunst zerstört worden, in unsern Tagen mit Berücksichtigung des ursprünglichen Stils umgebaut und zur Kunstakademie umgeschaffen ward, die so wunderbare Schätze enthält. Der Palast Morenigo zu Marocco (Venedig) ist aus demselben Jahre, wie auch ein im Raum der Vicentiner Basilika für den Karneval errichtetes hölzernes Theater, auf welchem die olympische Akademie eine Komödie des Alessandro Piccolomini, L'amor costante, zur Aufführung brachte. Die Fiorentiner Akademie der schönen Künste (Accademici del disegno), zu jener Zeit auf Vasari's Antaß durch den Herzog Cosmus gestiftet, nahm ihn sogleich unter ihre Mitglieder auf. Ein nicht zur Ausführung gekommener Plan für den Neubau des Domo zu Bergamo gehört dieser Epoche an. Im Juli 1562 war er zu Brescia, wo die Sala pubblica im Innern verziert werden sollte; vom April 1563 an wurde mit dem Bau der Basilika zu Vicenza wieder lebendiger fortgefahren, so daß man im folgenden Frühling an das zweite Geschoß der Loggien gehen konnte. In diesem Jahre (1564) heirathete seine Tochter Zenobia, bei welcher Gelegenheit man wenigstens einige Einsicht in sein Hauswesen erhält. Glänzend waren die Verhältnisse nicht. Der Bräutigam war ein Goldarbeiter, Gio. Battista, wie Palladio selbst ohne Familiennamen, nach dem Schilde seiner Bude später Dalla Fede genannt. Die Mitgift bestand in 400 Dukaten, wovon die Hälfte sogleich erlegt werden sollte, der Rest in jährlichen Raten von 25 Dukaten; der Werth der Aussteuer wurde zu etwa 90 Dukaten bestimmt. Um aber jene Summe von 200 Dukaten aufzubringen, mußte unser Künstler sich seinen Gehalt von der Stadt auf 17 Monate vorauszahlen lassen. Es ist hier wohl der Ort, seiner vier Söhne zu gedenken. Der älteste, Marc Antonio, arbeitete in den Jahren 1550 bis 1560 als Bisthauer am Fries der Basilika und war 1600 noch am Leben. Der zweite, Leonida, beschäftigte sich mit Architektur, wie mit Studien über das Kriegswesen der Alten, und starb vor dem Jahr 1574; auch der dritte Sohn, Leonida, welcher sich der Jurisprudenz gewidmet hatte, war im genannten Jahre schon todt. Wie sein Bruder, war er dem Vater bei der Erläuterung der Kommentarien des Cäsar zur Hand, in deren Einleitung Palladio den Schmerz über den unzeitigen Verlust ausgedrückt und den geliebten Söhnen ein schönes Denkmal gesetzt hat. „In meiner Arbeit," sagt er am Schlusse, „mögen manche Unvollkommenheiten vorkommen, wie in allem Menschenwerk; verdienen aber menschliche Irrthümer Nachsicht, so darf diese besonders für die Bemühungen zweier ehrbaren Jünglinge in Anspruch genommen werden, die sich zuerst mit diesen Untersuchungen beschäftigten, wie für die Mühewaltung eines betrübten und trostlosen Vaters, welcher, von dem schwersten und unabweisbarsten Leid, dem Leid über den Verlust des Theuersten und Besten, betroffen, nicht Alles hat aufwenden können, was erforderlich gewesen wäre, um ein so wichtiges und ehrenvolles Unternehmen der Vollkommenheit näher zu bringen." Der jüngste Sohn, Silla, scheint dem Vater namentlich in Geschäftssachen Beistand geleistet zu haben; nach dessen Tode drauf schtigte er die Fortsetzung seines letzten Bauwerkes, besorgte eine der Ausgaben seines Buches über die Baukunst und starb vor 1627. Keiner dieser Söhne hinterließ Kinder, und Palladio's Nachkommenschaft erlosch in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in den Urnenkellern seiner Tochter Zenobia.

Kehren wir nun zu seinen Arbeiten zurück. Im Jahr 1565 war er sehr beschäftigt: in Venedig errichtete er in der Carità eine hölzerne Schaubühne; zu Montagnana im Paduanischen den Palast Pisani; in Vicenza brauchte man ihn bei den Feierlichkeiten zum Empfange des Bischofs Priuli. Am 13. März des folgenden Jahres wurde der Grundstein zum Neubau der Kirche San Giorgio maggiore gelegt, bei deren Vollendung nach Palla-

Digitized by Google

dio's Tode man leider seinem Modell nicht immer treu blieb. Zugleich lieferte er den Entwurf zum Chor der Kirche von Montagnana und begann in seiner Vaterstadt, welche damals von dem großen Herzoge von Savoyen, Emmanuel Filibert, besucht ward, an welchem unser Künstler einen Gönner fand, den Palast Balmarana. Der Palast Chieriati daselbst scheint zu jener Zeit schon weit fortgeschritten gewesen zu seyn. Im Mai 1567 wurde er Behufs des Neubaus des Doms zu Brescia zu Rathe gezogen, während er im Vicentinischen auf vielfache Weise im Aufbruch genommen war und überdieß eine hydraulische Schrift unter dem Titel: Tre Discorsi sul modo di alzar le acque verfaßte. Für die vom Sansovino gebaute Kirche S. Francesco della Vigna zu Venedig entwarf er eine Façade, welche 1568 im Bau begriffen war. Mit dem Brückenbau befaßte er sich viel: von seinen derartigen Arbeiten zu Vicenza laſſen die Jahreszahlen sich nicht angeben; die Brücke über die Brenta bei Bassano, welche, nachdem sie vielfach umgebaut worden, im August 1748 weggeschwemmt ward, stammt aus dem Jahr 1569; von seinem Plan für die Rialtobrücke ist vielfach die Rede gewesen. Vielen Spuren seiner Thätigkeit begegnen wir 1570. Damals erschien sein Hauptwerk: I quattro libri dell' Architettura, von welchem es 15 Ausgaben des Originals und 14 Bearbeitungen in fremden Sprachen gibt, immer eine der klaſſischen Autoritäten über diesen Gegenstand. Ursprünglich war das Werk in zwei Theile getheilt, deren einer, die zwei Bücher über die römischen Alterthümer, dem Herzoge von Savoyen gewidmet ist. Gamba in den Testi di lingua (4te Aufl. S. 457.) erläutert das Verhältniß der einzelnen Theile. Palladio's Verehrung für Bramante spricht sich darin aus, daß er dessen Tempelchen von S. Pietro in montorio den Zeichnungen alter Bauten beifügte. Leider wurden viele der Zeichnungen, die er zu ferneren Erläuterungen der römischen Antiquitäten gemacht hatte, nie publizirt. Wenn man nun noch bedenkt, daß vier Jahre darauf seine schon erwähnten Studien über Julius Cäsar (in Frane. Baldelli's Uebertragung) erschienen, welche er dem General der h. Kirche, Giacomo Buoncompagno, Papst Gregors XIII. Sohn, widmete, und daß er in den letzten Jahren mit einer ähnlichen Arbeit über Polybius beschäftigt war, von welcher ein Schreiben an den Großherzog von Toscana redet; so erstaunt man um so mehr über die große praktische Thätigkeit, die er in verrückenden Jahren entwickelte.

Denn gerade diesen Jahren gehören manche seiner bedeutenden Bauten an. Aus dem Jahr 1570 ist der Palast Barbarano zu Vicenza; um dieselbe Zeit gab er sein Urtheil in einer Streitsache zwischen Bassi und Pellegrini hinsichtlich des Mailänder Doms ab. Von 1571 ist die Loggia in Vicenza, an welcher eine Erinnerung an die Schlacht von Lepanto vorkommt. Im folgenden Jahre war er in Bologna, wo er Entwürfe für die Façade von S. Petronio machte; eine Angelegenheit, die sich, ohne Resultat, Jahre lang hinzog. Dann finden wir ihn vielfach in Venedig beschäftigt: im Sommer 1574 bei den Festlichkeiten zum Empfange König Heinrichs III. von Frankreich, dann bei der Wiederherstellung der vom Feuer zerstörten Sala delle quattro porte im Dogenpalast. Im Jahr 1575 baute er die Brücke über die Giudecca bei Mendebello im Vicentinischen, welche 1869 wegen Stauens des Wassers abgetragen ward. Die Ausführung eines Monuments für Brunore Belpre im Ghiostro von Sta. Corona zu Vicenza wurde ihm in jenem Jahre übertragen, im folgenden erhielt er einen ähnlichen Auftrag für Antonio Palmarana. Die Stadt Brescia berief ihn Behufs der Wiederherstellung des durch einen Brand beschädigten Palazzo pubblico, eine Aufgabe, die erst im vorigen Jahrhundert durch den bekannten Vanvitelli zu Ende geführt wurde. Im Jahr 1576 errichtete er einen Circus für die olympische Akademie, entwarf die Zeichnungen für die 1592 eingeweihte Kirche del Redentore zu Venedig, ein ex voto nach der Pest vom vorhergehenden Jahre, war mit der Erweiterung der Wallfahrtskirche von Monte Berico bei Vicenza beschäftigt. Die im Jahr 1577 (20. Dez.) durch eine entsetzliche Feuersbrunst hervorgerufene Zerstörung des Saales des großen Rathes im Dogenpalast, wobei bekanntlich so viele Kunstwerke zu Grunde gingen, veranlaßte Palladio's nochmalige Berufung nach Venedig. Die durch den Abate Cadorin 1838 bekannt gemachten Gutachten der bei dieser Gelegenheit um Rath befragten Architekten haben den Umgrund der führenden Ansichten bewiesen, nach welchen unser Künstler einen ganz neuen Palast bauen wollte und Zeichnungen dazu entwarf, mit deren Ausführung man sich vergebens quälte! Man weiß übrigens, daß dem Projekt des Antonio da Ponte, des Erbauers der Rialtobrücke, welcher eine sehr glückliche Restauration mit möglichster Bewahrung und Verschönerung der alten Theile versuchte, der Vorzug vor den Mitbewerbern gegeben ward. — Fortsetzungen begonnener Werke nahmen während der wenigen noch folgenden Jahre Palladio namentlich in Anspruch. In Venedig die Redentorekirche und das Kloster von S. Giorgio maggiore; in Vicenza die Basilika, für welche bis zum Juli 1580 Zahlungen vorkommen. Im Januar 1579 wurde er von der Kommune von Belluno berufen, für eine Brücke über die Piave ein Projekt anzugeben, welches damals verworfen, drm im Jahr 1827 von dem Ingenieur Antonio Zilli ausgeführten Bau zu Grunde gelegt ward. In demselben Jahre machten ihm die Bolognesen mit S. Petronio viele Arbeit; in Gaye's Carteggio inedito finden sich seine Briefe. Im Jahr 1580 lieferte er zu Maser im Trevisanischen für seinen Freund M. Antonio Barbaro, des Patriarchen Bruder, für den er dort schon den schönen Palast errichtet, das römische Pantheon im Kleinen; ein Werk, das viele Bewunderer fand. Im Februar wurde der Bau des Teatro olimpico zu Vicenza beschlossen und bald darauf nach Palladio's Plane begonnen; die Brühmtheit desselben macht jede weitere Bemerkung überflüssig. Kaum war damit der Anfang gemacht, so starb der Künstler am 19. August 1580. Er wurde in dem zwei Jahre vorher durch seinen Sohn Silla erworbenen Familienbegräbniß in der Kirche Sta. Corona beigesetzt.

Dieß ist, in chronologischer Anordnung, der wesentlichste Theil des Inhalts des Magrinischen Buches. In das biographische und kritische Detail einzugehen, ist am gegenwärtigen Orte durchaus unmöglich; solche, die sich mit dem Gegenstande speziell befassen wollen, muß ich auf das reichhaltige Werk verweisen. Auch auf die Aufzählung aller vom Palladio herrührenden oder ihm zugeschriebenen Bauten kann ich mich nicht einlassen; es ist übrigens um so weniger nöthig, da so viele Rufrisse, Pläne u. s. w. derselben vorhanden sind. Unter den italienischen Ausgaben seiner fabbriche e disegni ist, so viel mir bekannt, die nach der Scamozzischen von dem Architekten C. Foppiani zu Genua (1842 ff.) besorgte, die neueste; seitdem ist auch noch eine in Turin begonnen worden. Die Zeichnungen wurden bald nach des Meisters Tode zerstreut; eine bedeutende Sammlung wurde zu Maser durch den schon erwähnten Grafen von Burlington aufgefunden und erworben, welcher sich viel mit Architektur beschäftigte und in seiner Heimath (z. B. in der Kolonnade des an Piccadilly, London, gelegenen Palastes, in dem Hause für General Wade zu London, in der Villa von Chiswick u. s. w.) Palladio's Erfindungen nachahmte, wie einst, freilich in verschiedener Weise und als selbstständig schaffender Künstler, Inigo Jones gethan hatte. Dieser bedeutende Schatz, 17 Mappen füllend, befindet sich in Chiswick bei dem Herzog von Devonshire; ein Schreiben des Architekten Donaldson (S. 309 ff.) gibt dankenswerthe Nachrichten darüber. Großentheils sind sie unedirt, obgleich bereits 1730 Lord Burlington mit der Herausgabe begonnen und Cameron zu dem Werke über die Thermen

Digitized by Google

1772, wie Ottavio Bertotti Scamozzi in den Terme dei Romani disegnate da Andrea Palladio (Vicenza, 1797), sie benutzt hatten. Eine andere aus 37 Blättern bestehende Sammlung, zum Theil ehemals in Temanza's Besitz, wurde im Jahre 1839 von Gaetano Pinali von Verona der Stadt Vicenza geschenkt (S. 297 f.); sie enthält meist Abbildungen antiker Gebäude. In der Bibliothek zu Verona bewahrt man die beiden Blätter, welche den derrigen, im August 1805 zerstörten Arco de' Gavoli und die Porta de' Leoni darstellen. — Ueber Palladio's ältere und neuere Bildnisse wird auf S. 335, über seine Biographie S. 337 f. Auskunft gegeben. In den Anmerkungen sind zahlreiche Auszüge aus den Vicentiner u. a. Archiven, namentlich aus Rechnungsbüchern, enthalten; von den auf dem Titel erwähnten 27 längern Dokumenten, Schreiben, Gutachten u. s. w. von des Künstlers Hand, waren nur wenige unedirt, doch findet man sie gerne hier vereinigt. Die Kupferbeilagen des Buches sind: ein Bildniß Palladio's, Abbildung des Denkmals, Grund- und Aufriß des Tempelchens, in welchem dasselbe errichtet, Facsimiles der Handschriften des Künstlers und seiner Söhne.

(Fortsetzung folgt.)

Neue Kupferstiche.

1) Die Madonna des heil. Gimignano (oder Sebastian) von A. Correggio gestochen von Lefèbre. Dresden bei E. Arnold. (Platte 2 Fuß 2 Zoll hoch, 1 Fuß 5 Zoll breit.)

Es gibt verhältnißmäßig nur sehr wenig Künstler und Kunstwerke, welche unmittelbar und also unbedingt gefallen; die meisten müssen wir erst in ein historisches oder philosophisch-ästhetisches oder sonstiges Licht stellen, um ihre Verdienste wahrzunehmen, oder auch mit einer grundlosen angeborenen Antipathie umfassen, um Geschmack an ihnen zu finden. Daraus erklärt sich wenigstens zum Theil der Wechsel der Werthschätzung selbst von bedeutenden Erscheinungen der Kunst. Von den Neuern ist fast nur Rafael einem jeden Standpunkt gerecht, während schon Tizian, noch mehr Michel-Angelo verkannt seyn wollen, ehe man sie empfindet. Vielmehr ist dieß bei Correggio der Fall. Eine Zeitlang haben die philosophischen Aesthetiker ihn gepriesen als den Maler der absoluten Anmuth, oder auch als den Zauberer des Helldunkels, oder den Meister der Farbenharmonie. Für die Kunstansicht unserer Tage, die den Künstler in seiner Seele auf- und der Bewegung seiner Phantasie zu folgen sucht, wollen Bezeichnungen, die seine Art zu denken, seine Anschauungsweise nicht berühren, nicht mehr genügen. Die Madonnen und Heiligen Correggio's unterscheiden sich von denen Rafael's nicht nur durch die Anmuth der Züge und Bewegungen, durch breite durchsichtige Schatten und Uebereinstimmung der Farben in ihren Gewändern, sondern durch den Geist, aus dem sie geboren. Die Ideale der christlichen Kunst haben ihre Geschichte, wie die der heidnischen; sie werden geboren aus dem religiösen Bewußtseyn, wachsen mit ihm und erblassen mit ihm. Kaum kam Rafael durch den eigenen Tod dem Ersterben seiner Ideale zuvor. Correggio fand eine veränderte Welt, und seinem Genius war es unmöglich, die Gegenwart in der Sprache der Vergangenheit anzureden. Seine Heiligen und Madonnen sind nicht mehr die der alten Kunst und Kirche; Andacht, Würde und Reserve sind bis fast auf den letzten Hauch verweht, die Heiligen sind wieder Götter, die Wunder Mährchen und im Himmel ist Sonntag Nachmittag und Alles jubelt und tanzt. Es ist begreiflich, wie es mancher frommen Seele unheimlich dabei wird. Uns soll es nicht abhalten, uns an den mannigfaltigen Schönheiten seiner Schöpfungen zu erfreuen.

Das Gemälde Correggio's, dessen Stich wir hier anzeigen, gehörte einst der Kirche S. Gimignano in Modena, erlitt im Laufe der Zeit viele Unbilden und Restaurationen, kam unter König August in die Dresdner Galerie und ist in neuern Zeiten durch Palmaroli in den gegenwärtigen Zustand versetzt worden, den Manche eine äußerst glückliche Restauration nennen. Umgeben von einem Chor von Engelkindern, die theils gruppenweis mit ihren Köpfchen aus den Wolken vorgucken, theils wie zu ihrer Lust auf den Wolken reiten, sitzt die reizende Jungfrau in der Glorie, die zärtliche Fürbitte des h. Sebastian, sowie die Bitte der vom h. Gimignano empfohlenen Gemeinde anzuhören und dem leidenden Rechus im Traume zu erscheinen. Charakter und Ton des Gemäldes ist (wenn mich meine Erinnerung an dieses nicht täuscht) im Stich sehr gut wiedergegeben, auch der süße Ausdruck der einzelnen Gestalten, vornehmlich der Madonna, des Sebastian, des weiblichen Engels mit dem Kirchenmodell, vortrefflich gelungen; nur in der Zeichnung vermisse ich die Bestimmtheit, die das Original bei aller Weichheit der Umrisse doch hat. Die Behandlung ist breit, kräftig, weich und malerisch mit vollkommener Berücksichtigung der Farbe und des Effektes vom Helldunkel. Dieses Blatt eignet sich deßhalb ganz besonders zu einer glänzenden und geschmackvollen Wandverzierung.

2) Der Traum Josephs und eine Pietà nach J. Führich von A. Petrac.

In derselben Kunsthandlung von L. Arnold in Dresden sind zwei kleine Blätter nach Führich erschienen, die sowohl in Bezug auf Komposition als auf Stich besondere Aufmerksamkeit verdienen. Das Christkind in der Wiege, Madonna wachend und betend (einmal ohne Händefalten) daneben; links Joseph im Schlaf, den ein Engel zur Flucht auffruft; ein liebliches, heimliches Bild, zart empfunden, voll Schönheitssinn im Ausdruck. Der Kupferstecher hat sich Marc Anton und Dürer zum Vorbild genommen und zwar mit Glück und Geschick; nur in den Formen der Gewänder hat er nicht immer die Zeichnung verstanden, vorausgesetzt, daß diese selbst Formenverständniß hat. Entschiedener Dürerisch (und auch ohne die bemerkten Mißverständnisse) ist das zweite Blatt. Der Leichnam Christi liegt am Fuße des Kreuzes, sein Kopf ruht im Schooß der Mutter, die ihr ganz verhülltes Haupt über ihn beugt und mit den Armen umschließt. Johannes kniet mit verschränkten Händen neben ihr und weint, Magdalena hat sich über die Füße geworfen und küßt deren Wunden. Obwohl der Schönheitssinn an dieser Kompositión fast gar keinen Antheil und die Darstellung unglaublichen Härten hat, so ist doch die darin herrschende Empfindung so kräftig und wahr, daß man nicht ohne Bewegung auf das Bild sehen kann und sich gewiß mit Allem aussöhnt, was anfange zurückstößt. Dem Kupferstecher aber muß man wegen dieses seines Blattes besonders Glück wünschen für das feine Gefühl, mit welchem er der Zeichnung folgt, und für die geschmackvolle Handhabung des Grabstichels.

ef.

Nekrolog.

Just Ulrik Jerndorff. Ein Charakterbild von L. Starklof. (Druck und Verlag der Schulzeschen Buchhandlung in Oldenburg.) 31 S. in 8.

Wir machen die Freunde der heutigen Kunst auf diese kleine Schrift aufmerksam, die in kurzen, aber charakteristisch bestimmten Zügen und mit inniger Pietät von dem Leben und Wirken

Digitized by Google

eines jüngst verstorbenen, in verschiedener Beziehung sehr schätzbaren Künstlers Kunde gibt. Jerndorff war am 30. Dezember 1806 zu Kopenhagen geboren und zunächst in schlichter Weise für den handwerklichen Betrieb der Malerei ausgebildet. Doch regte sich bald in ihm der höhere Drang; er malte Porträts und Landschaften, die Beifall fanden. Im Jahr 1831 ward er Schüler des Professors Möller, Lehrers an der Kunstakademie zu Kopenhagen und Restaurators an der königl. Bildergalerie; 1837 ging er, mit einem königl. Stipendium versehen, nach Deutschland und dann nach Italien, zunächst mit der Aufgabe, sich durch kunsthistorisches und kritisches Studium der älteren Meister und Schulen für das Fach der Gemälderestauration, in welchem er bei Möller bereits einen glücklichen Grund gelegt hatte, weiter auszubilden; er versäumte dabei aber auch seine selbstständige künstlerische Ausbildung nicht und sandte mehrere ausgezeichnete landschaftliche Gemälde in die Heimath. Im Herbst 1839 kehrte er nach Kopenhagen zurück, und erwarb sich dort durch gelungene Herstellung verschiedener, im königl. Besitz befindlichen Bilder einen vortheilhaften Ruf. Dieß gab Veranlassung, ihn im folgenden Jahre nach Oldenburg zu berufen, um hier für die Herstellung der in sehr vernachlässigtem Zustande befindlichen Gemälde der großherzogl. Galerie wirksam zu sein. Er blieb fortan in Oldenburg und wurde später Hofmaler des Großherzogs. Die dortige Galerie enthält nicht viele Bilder, unter diesen aber sehr schätzbare Stücke; man betrachtet Jerndorff entschieden als ihren Retter. Neben den Restaurationsarbeiten, denen er sich mit hingebendster Treue unterzog, begann er auch wieder eigene Leistungen, und namentlich seine Landschaften gelten allgemein als so tüchtige wie erfreuliche Meisterarbeiten. Außerdem war er für die Förderung des allgemeinen Kunstsinnes in Oldenburg in ersprießlicher Weise thätig. Er stiftete einen Kunstverein, der sich vornehmlich durch Ausstellung von Kunstwerken lebhaftigte, wobei aber, den dortigen abgeschlossenen Verhältnissen entsprechend, nicht bloß auf die Kunst der Gegenwart, sondern zugleich, sie umfassend es die vorhandenen Mittel nur gestatteten, auf die Kunst der Vergangenheit in ihren verschiedensten Phasen Rücksicht genommen wurde. Die dazu ausgegebenen Programme enthalten die belehrendsten kunsthistorischen Ueberschriften. In ähnlicher Weise war Jerndorff auch durch anregende Vorträge (in dem dortigen literarisch-geselligen Verein) wirksam; besonders hervorgehoben wird unter diesen ein Vortrag „über die Verhältnisse der Kunst in der Gegenwart und die Hoffnungen für die Zukunft." Zum Druck dieser Aufsätze war Jerndorff nicht zu bewegen: vielleicht dürfen wir jetzt ihrer Veröffentlichung von Seiten seiner Freunde entgegensehen. Nach längerem Kränkeln, welches ihn zuletzt arbeitsunfähig machte, verschied er am 27. Oktober 1847, von der ganzen Stadt betrauert nicht bloß seiner künstlerischen Verdienste halber, sondern ebenso wegen seines unschuld edlen, offenen, männlichen Charakters.[1]

F. K.

Nachrichten vom Januar.

Alterthümer.

London. England hat einen neuen Schatz erobert, die berühmten Basreliefs aus Nimrûd, dem alten Ninivestuhl, die, wie verwiesen, einst das Mausoleum schmückten, welches die Gattin und Schwester des Königs Mausolus, Artemisia, ihrem Gatten und Bruder errichtete. Der so eben erschienene zweite Band der neuen Series der Verhandlungen der königl. Gesellschaft der Literatur (royal society of litteratures) enthält unter andern auch zwei Abhandlungen über jene Marmorfragmente, von den Herren W. N. Hamilton und J. Bonomi. In der ersten wird die Auffindung derselben als bevorstehend erwähnt und zugleich des Umstandes gedacht, daß man diese Erwerbung dem Sir Stratford Canning zu verdanken habe. Die Nichtigkeit der obigen Angabe, daß die früheste Erwähnung dieser Alterthümer die sey, welche sich in dem zweiten, im Jahre 1797 erschienenen Bande der Ionian antiquities befinden, wo man zwei nach Myers (Myer) an Ort und Stelle gemachte, von Sir R. Ainslie geschenkte und von Byrne gestochene Platten finde, ist nicht zu bestreiten; bekannter wurden sie indeß durch die Abbildungen, welche in den von Ainslie und Mayer in den Jahren 1803 u. f. herausgegebenen Views in Egypt, Palestine, Caramania u. f. w. erschienen, wo indeß nur sehr flüchtige Darstellungen der in die Mauern des Kastells eingefügten Basreliefs gegeben sind. Schon Dawkins und Wood sollen sie auf ihrer Reise nach Palmyra in den Jahren 1749 oder 1750 gesehen und der von Lord Clarement bei seiner Entdeckungsreise in den Archipel angestellte Rich. Dalton sie schon damals gezeichnet haben. Hamilton hat die nach diesen Zeichnungen gestochenen Platten der Gesellschaft vorgelegt. Zu der Authentizität dieser Fragmente, als Theile des Mausoleums, ist nicht zu zweifeln, eigenthümlich ist aber die Konjektur, welche Hamilton aufstellt, daß nämlich die von dem bekannten Reisenden Sir Chs. Fellows in Lykien aufgefundenen Fragmente aus Xanthus ebenfalls zu dem Mausoleum gehört haben dürften, von dem sie nach der Zerstörung von Halikarnaß durch Erdbeben von den Bewohnern von Xanthus entweder gekauft oder geraubt worden wären. — Herr Bonomi legte, wie auch dem oben angeführten Aufsatze hervorgeht, der Gesellschaft einige mit der Camera lucida gemachte Skizzen nach den nun bereits in England angelangten Marmorfragmenten vor. Auch er zweifelt nicht an der Authentizität derselben, als Theilen des Mausoleums, und von den berühmten griechischen Künstlern Skopas, Leochares, Bryaxes und Timotheus herrührend. Die Sammlung besteht aus 13 Stücken, von denen jeder 2 Fuß 11 Zoll (engl.) hoch und 1 Fuß dick ist. Die Gesammtlänge der Stücke beträgt 63 Fuß 5 Zoll, also etwas mehr als die Länge der langen Seiten des Mausoleums, wie der Angabe bei Plinius, und da nur wenige der Stücke in einer Komposition zu gehören scheinen, so ist es glaublich, daß man in England Bruchstücke mehrerer Seiten des Mausoleums und also Werke der verschiedenen Künstler, welche an dem Denkmale gearbeitet, besitzt. Auch unterscheiden sich die einzelnen Stücke, nach Bonomi's Aussage, wesentlich durch die größere oder geringere Vollendung der Arbeit. Die Verhältnisse der Figuren sind, wie Bonomi sagt, bei weitem richtiger als auf den Bruchstücken aus Phigalia oder denen vom Parthenon, doch scheinen die Figuren längere Schenkel und längere Beine zu haben, als die auf dem athenischen Bilwerk.

(B. N.)

Lithographie.

Wien. Die Gemsjagd, nach Gauermann lithographirt von der Frau Baronin v. Brandhof (Gemahlin des Erzherzogs Johann), engravirt von L. Brunner. Das Blatt hat einen Umfang von 25 Zoll und 18 Zoll.

Bildwerke.

München. Das Königreich Bayern in seinen alterthümlichen, geschichtlichen, artistischen und malerischen Schönheiten. 43. und 44. Heft mit Ansichten in Stadt von Hammersfelden, Schloß Weißenstein, Schlüsselau, Stefaning, dem St. Johannerkirchhof in Nürnberg und Nidling. Mit Ausnahme des Bildes von Stefaning bleiben diese Blätter durch den Gegenstand oder durch die Auffassung bezüglich des Interesses hinter den meisten frühern zurück. Es wäre Schade, wenn die Unternehmer den Unterschied gering achten sollten zwischen einer malerischen, geistreichen und richtigen Auffassung und zwischen einer bloß richtigen. cf.

London. Royal gallery of british arts. 13. Heft. Mit drei Stichen: 1) ein holländischer Ostindienfahrer, der auf der Ostersscheide, unweit Flerichem, gestrandet ist: nach Clarkson Stanfield, von Cousin gestochen; 2) die Fähre nach F. R. Lee von Goodall gestochen; 3) das Lamm Gottes nach Erwins von Dutrim gestochen.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

[1] Wie wir vernehmen, werden Jerndorff's hinterlassene landschaftliche Gemälde und Studien zum Besten seiner Hinterbliebenen demnächst versooft werden; den Liebhabern landschaftlicher Kunst dürfte es nicht unerwünscht seyn, sich hiebei zu betheiligen.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 14. Dienstag den 21. März 1848.

Das Ulmer Münster.

Restauration. Gegel.

Bekanntlich lag dem im Jahr 1377 begonnenen Bau des Münsters ein Langhaus durch zwei Pfeilerreihen in drei gleich breite Schiffe getheilt zu Grunde; in der Verlängerung des Mittelschiffes gegen Morgen ist der gleich breite Chor und in der Verlängerung desselben Schiffes gegen Abend die Halle des Façadethurms. Am Ende des Langhauses in den Ecken zwischen demselben und dem schmälern Chor sollten noch zwei kleinere Thürme sich erheben.

Hundert Jahre später waren der Chor und das Langhaus unter Dach, der Façadethurm bedeutend höher über dasselbe, bis zum Anfang des Achteckes, und die Seitenthürme bis zum Dachsims des Mittelschiffes aufgebaut. Seitdem steht der Fortbau still und das Riesenwerk scheint das Schicksal fast aller seiner Zeitgenossen theilen zu müssen; das Mißverhältniß zwischen Kirche und Thurm wird leider noch lange fortbestehen.

Erst wenn der Thurm vollendet wäre, würde das Münster die ihm zugedachte Wirkung erreichen — erst alsdann würde die jetzt so schwer scheinende Masse des Langhauses an dem Thurme sich wohlgefällig anlehnen; denn auch bei diesem Bau, so großartig die Kirche an und für sich ist, sollte doch der Thurm nicht nur durch seine Höhe, sondern auch und hauptsächlich durch seinen architektonischen Reichthum sich vor allen andern auszeichnen. Den wahren Eindruck des vollendeten Baues gibt die Phantasie am deutlichsten, wenn man sich die zu Grund gelegten Hauptverhältnisse vergegenwärtigt, und indem man der Breite des Mittelschiffes hiezu als Maßstab sich bedient, kann es dabei nicht auf unbedeutende Abweichungen abgesehen seyn, welche wohl dem Zirkel und den Zahlen eher von Belang seyn mögen, als dem Auge des Beschauers in der Natur und seinem Gedächtniß. Wird nämlich die gedachte Breite (30 Fuß) als Einheit angenommen, so findet man, daß die Länge des Langhauses gleich deren fünf, die Länge des Chors gleich deren zwei und die Thurmhalle als Quadrat gleich einer dieser Einheiten ist. Das ganze Gebäude ohne Mauerdicke und Pfeilerausladungen ist also gleich acht Einheiten lang und deren gleichfalls im Innern, ohne Pfeilerstärke von je 7 Fuß, gleich drei breit. Die Höhe des Mittelschiffes ist fast gleich drei Einheiten, die der Seitenschiffe die Hälfte davon und die Höhe des Chors fast gleich zwei Einheiten.

Der vollendete Thurm würde genau zehn solcher Einheiten zur Höhe erhalten und die Seitenthürme würden wohl wahrscheinlich bis zur Hälfte derselben getrieben haben.[1]

Nach diesen großartigen Verhältnissen würde die äußerste Länge des Gebäudes von ungefähr zehn Einheiten, sowie die äußerste Höhe des Mittelschiffes von vier Einheiten sich wohl zur Höhe des Thurmes vertragen haben. Die Zahl 5 oder 10 scheint überhaupt möglichst durchgreifend bei diesem Bau beobachtet zu seyn; denn der Chor ist mit dem halben Zehen-Eck geschlossen und zehen Pfeiler stehen zu jeder Seite des Mittelschiffes.

Auf den zwei obersten Pfeilern steht der Thurm im Innern, verbunden sind dieselben durch einen Triumphbogen fast in gleicher Höhe des durchlaufenden Gewölbes vom Mittelschiff. Die Ausführung der Strebebögen von den Seitenschiffen ans Mittelschiff und an die Thurmseiten unterblieb.

So war der Bau bis zum Schlusse des 15ten Jahrhunderts. Damals scheint es nöthig geworden zu seyn, die offene Thurmhalle gegen Mittag und Mitternacht zu schließen oder zu unterfahren und das Kellergewölbe unter derselben auszufüllen, indem die Last des Thurms für genannte zwei freistehende Pfeilerstützen auf unterwölbtem Grunde wohl zu schwer werden mochte. Um gleiche Zeit wurden von denselben Pfeilern gegen die Wandungen der Seitenschiffe starke Verbindungsmauern aufgeführt, wodurch für jedes Seitenschiff eine Halle je der Thurmhalle zur Seite entstand; ferner wurden zu weiterer Sicherung die Seitenschiffe durch runde Schäfte getrennt, welche mit den Pfeilern des Mittelschiffes in gleicher Achsenlinie stehen, so daß statt der bisherigen drei Schiffe nunmehr fünf Schiffe sich zeigen.

Ueberhaupt hatte die lange Bauzeit von über 100 Jahren zur Folge, daß der ursprüngliche Plan wohl in Manchem verlassen wurde. So lassen Beobachtungen vermuthen, daß das Gewölbe des Mittelschiffes jetzt höher gesetzt ist, als es gedacht oder sogar schon ausgeführt war; die Fenster desselben gingen tiefer herunter und waren wahrscheinlich durch eine innere Umgangsgalerie verbunden. Diese Umwandlungen scheint eine veränderte Behachung der Seitenschiffe veranlaßt zu haben.

Räthselhaft hatte die lange Bauzeit von über 100 Jahren zur Folge, daß der ursprüngliche Plan wohl in Manchem verlassen wurde. So lassen Beobachtungen vermuthen, daß das Gewölbe des Mittelschiffes jetzt höher gesetzt ist, als es gedacht oder sogar schon ausgeführt war; die Fenster desselben gingen tiefer herunter und waren wahrscheinlich durch eine innere Umgangsgalerie verbunden. Diese Umwandlungen scheint eine veränderte Behachung der Seitenschiffe veranlaßt zu haben.

Räthselhaft bleibt die Vorhalle des Portals, deren reiches Bekrönungsgesims in seinem organischen Zusammenhang mit der Architektur der sie einschließenden Thurmstreben gesetzt ist, wohl aber mit dem Dachsims der Seitenschiffe in gleicher Höhe läuft. Ebenso könnte die Vermuthung Raum fassen, daß die gegenwärtige Länge der Seitenschiffe nicht im ursprünglichen Plan lag, sondern daß der Thurm, gleichwie der Freiburger, auf drei Seiten frei bleiben sollte. Nach der sogenannten Originalzeichnung, welche wohl aber erst zur Zeit Matthäus Böblingers gefertigt seyn mag, läßt sich darüber keine Gewißheit entnehmen, indem dieselbe blos den geometrischen Aufriß der Portalseite ohne Seitenansicht und Grundriß gibt. Nach derselben besteht der Thurm aus drei wesentlichen Abtheilungen: dem Viereck, dem Achteck und dem Helme oder der Pyramide. Das Viereck nimmt bis auf weniges die Hälfte der Höhe des vollendeten Thurms, die obere und etwas größere Hälfte ist durch das Achteck und den Helm getheilt und ist dabei zu bemerken, daß der Helm wiederum etwas höher als das ihm untergesetzte Achteck ist. Es scheint, daß bei diesen geometrischen Verhältnissen die perspektivische Wirkung in der Natur in Rechnung gegegen wurde, vermöge welcher alsdann eine gleiche Abtheilung für den Beschauer sich ergeben würde. Das Viereck (der bis jetzt ausgeführte Thurmbau) besteht wiederum aus drei fast gleichen Stockwerken, worin das erste bis zur ersten Galerie unter dem großen Portalfenster, das zweite bis zur zweiten Galerie, welche mit dem Dachsims

[1] Siehe die „vergleichende Darstellung der fünf höchsten deutschen Münster“ im ersten Bericht des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben vom Jahr 1843.

Digitized by Google

des Mittelschiffes gleichläuft, geht, und das dritte Steckwerk von dem vollkommenen Kranzumlauf, auf welchem das Achteck aufsitzt, bekrönt wird. Auch bei diesen Verhältnissen ist zu brachten, daß die Perspektive fast drei Abtheilungen erzielt. Das Achteck ist in seiner halben Höhe durch ein reiches wagrechtes Gitterwerk seiner Fensteröffnungen, gleichwie das dritte Steckwerk des Viereckes, abgetheilt, und der Helm, welcher $^1/_6$ seiner Höhe zum unteren Durchmesser hat, ist durch 5 Gurte, welche mit vorspringenden, geschwungenen Giebeln verziert sind, in sechs durchbrochene, überhöhte und gleich hohe Steckwerke getheilt. Auf dem Gurt des fünften Steckwerks ist noch eine fast auslabende Betrönung als fünfte Galerie, und auf dem obersten Steckwerk steht als Spitze eine kolossale Maria mit dem Kinde.

Ueber die Seitenthürme finden sich weder eine Zeichnung noch sonstige schriftliche Nachweise vor. Da ihre Errichtung für die Konstruktion des Gebäudes nicht bedungen ist, auch eine Pfarrkirche, als welche das Münster erbaut wurde, nur einen Thurm haben durfte; so hat man schon vermuthet, es sey dabei darauf abgesehen gewesen, die Pfarrkirche vereinst zu einer bischöflichen zu erheben, welche bekanntlich drei Thürme führte; andere dachten an eine Symbolisirung der Dreieinigkeit. Thatsache ist, daß sie fast bis zu ihrer halben Höhe stehen und daß der viereckige Stock des Thurms gegen Mittag — wie ja auch die ganze mittägliche Seite der Kirche — mit reicherer Architektur bedacht ist, als der gegen Mitternacht.

Nicht technische Hindernisse führten den leidigen Stillstand des Fortbaues herbei, sondern der längst glimmende Funke einer andern Geistesrichtung brach um jene Zeit plötzlich zur hellen Flamme auf und wurde durch die vorangegangene Erfindung der Buchdruckerpresse so sehr unterstützt, daß er weit um sich und tief greifend wurde; es entstanden jene politischen Zerwürfnisse, unter welchen die materiellen Mittel in anderer Richtung verwendet und die Bauwerkzeuge öfter mit den Waffen vertauscht werden mußten. Gewerbe und Handel stockten, und was sonstmer Glaube und Aberglaube, Gemeinsinn und Ehrgeiz, unterstützt vom Reichthum der Bürger, mehrere Generationen hindurch ausführte, gibt als ein unvollendetes Werk einestheils den Beweis, was Beharrlichkeit vermag, und anderntheils die Erfahrung, daß die Durchführung einer Idee doch auch über menschliche Berechnung nicht hinausgehen soll. War die Stockung des Fortbaues die Folge jener Zeitereignisse, ja sogar die Folge schrecklicher Zerstörungen vieler Kunstwerke, wie namentlich das Münster im Jahr 1531 deren erlitt, so haben wir dagegen dieser Epoche zu verdanken, daß in Beziehung auf Kunstwerke nicht noch viel Schlimmeres geschah, indem das Münster dadurch verschont blieb von den vandalischen Wirkungen der neuerwüschen Kunstbefreiungen, welchen fast alle Kunstwerke derjenigen Länder unterlagen, welche dem alten Glauben treu blieben; während sie die Werke der altdeutschen Kunst entweder umbauten oder vollkommen vernichteten, ließ die neue Lehre die ihr zugekommenen zwar ungeeignet, aber auch ungefährdet stehen. So erging es auch dem Ulmer Münster. Was seit 300 Jahren nothgedrungen zur Erhaltung des baulichen Zustandes oder als kirchliches Bedürfniß in Ausführung gebracht wurde, beweist freilich großen Mangel an Kunstverständniß. Zu diesen Arbeiten gehören am Aeußeren die Bedachungen der unvollendeten Thürme, Portale und Strebepfeiler, sowie die Einbauung der Häuschen zwischen den letzteren. Im Innern aber die Errichtung der Orgel, das Kirchengestühl und die Thürstügel der Eingänge. Unterlag so das Münster Jahrhunderte lang einer unverzeihlichen Gleichgültigkeit und der gänzlichen Mißkennung seines Bauwerkes, so konnte das zu Anfang dieses Jahrhunderts am Rhein zur Thatkraft erwachte Pflichtgefühl für Erhaltung solcher Denkmäler auch an der Donau nicht anders als freudigen Anklang finden. Und obgleich vor noch kaum 40 Jahren der ausgezeichnet schöne und 70 Fuß hohe Oelberg, von Matthäus Böblinger im Jahr 1474 errichtet, abgebrochen wurde und ältere heimische Kunstwerke bis in die neueste Zeit abhanden kamen, so darf man doch sagen, daß seit einer Reihe von Jahren der Sinn für altdeutsche Kunst auch in Ulm wieder erstarkte. So ward im Jahr 1817 auf die Feier des Jubiläums der Reformation eine sogenannte Restauration im Innern der Kirche vorgenommen. Ist damals neben nöthiger Säuberung und Wegschaffung störender Gegenstände leider auch viel Schlimmes geschehen, so muß doch die gute Absicht der Verwaltung nicht verkannt werden, und es fehlte vielmehr bloß an tüchtiger und gewissenhafter Oberleitung. Insbesondere ist dabei zu bedauern die Uebertünchung des von Friedrich Herrlin im Jahr 1467 entworfenen und schön ausgeführten jüngsten Gerichts auf der Wandfläche über dem Triumphbogen des Chores. Dieses Kunstwerk lieferte den Beweis, daß der Spitzbogenhyl nicht nur die Wandmalerei auch im Großen gestattet, sondern sogar erheischt. Auch noch andere jetzt todte Mauerflächen waren bemalt und viele Glasmalereien — wie namentlich das kolossale Kruzifix in einem Chorfenster gegen Mitternacht — wurden damals durch weiße Gläser ersetzt.

Nur unter derartigen Umständen konnte auch die seit der Mitte des 16ten Jahrhunderts bis jetzt stehende Orgel errichtet werden. Indem nämlich durch den veränderten Kultus das Bedürfniß einer stärker wirkenden Orgel hervortrat und zwar zu einer Zeit, in welcher die Orgeltechnik noch nicht fähig war mit Kleinem Großes zu wirken — zu einer Zeit, in welcher bereits der Kunststyl der Vorgänger verlassen und nicht verstanden wurde, nahm man diesen nothwendigen Einbau gerne als eine Gelegenheit wahr, den in Folge der Stockung des Fortbaues verdienten Vorwurf des Kunstmangels und frommen Eifers abzuwehren.

Dieser Orgeleinbau gibt zugleich den klaren Beweis, daß man nur ihn im Auge hatte und keine Rücksicht auf die architektonischen Verhältnisse und Wirkungen des Münsters im Ganzen nahm. Die Kirche wurde der Orgel untergeordnet. Sie wurde zwischen den beiden oberen Pfeilern und den Unterfahrungsmauern des Thurms auf ein Tonnengewölbe gesetzt und fiel an diesem Orte dem Beschauer des Innern fast überall in die Augen. Wie aber dadurch der bisherige ungehinderte Ueberblick auf das Mittelschiff für den durch das Portal Eintretenden verwehrt, und ebenso der freie Rückblick aus der Kirche auf das in seiner Art einzige Portalfenster geschmälert wurde, bekümmerte den Orgelbauer nicht.

Dieser störende Einbau steht heute noch und ist in unserer Zeit durch Erweiterung seines Balkons nach hinderlicher gemacht worden. Durch langjährige Vernachlässigung ist nun aber der Orgelmechanismus so zerrüttet, daß seit zehn Jahren eine durchgreifende Hülfe nöthig geworden zu seyn scheint und dadurch die Idee zu einer ganz neuen Orgel und deren Stellung erwachte. Es wurden dafür auch ernstliche Einleitungen getroffen. Ein Architekt und ein Orgelbauer wurden zu Rath an Ort und Stelle gezogen und denselben die Hauptbedingung gestellt, daß der neue Einbau dem Gesammtbau an Würde zu entsprechen habe. Ersterer entwarf seinen Plan zur Stellung der neuen Orgel in den Thurmraum zurück an die westliche Wand, so daß das Manual unter dem Portalfenster und die Flügel zu den Seiten desselben sich ausbauen würden. Die Windladen kommen entweder unter dem Portalsach oder in den Seitenhallen versteckt angebracht werden; der Balken, als der Raum für die Bekalmusik, würde sich an den Seiten bis vor an den Kirchenbogen hin- und so die drei geschlossenen Seiten der Thurmhalle, weit genug vorspringend, umziehen, ohne das Zugleich des Thurms zu hindern oder durch dasselbe gehindert zu werden. Der Balken von schlanken Schäften, welche vermittelst durchbrochener Spitzbögen verbunden

Digitized by Google

sind, getrogen, würde so zugleich eine zierliche und passende Architektur bilden. Bei dieser Stellung ist dem unter dem Portal Eintretenden auf den ersten Schritt und Blick die ungehinderte Aussicht des Innern wieder gegönnt und die Perspektive des Gewölbes vom Mittelschiff kann gleichfalls bei dieser Stellung ihre volle Wirkung wieder zeigen. Ebenso ist die Möglichkeit gegeben, das Portalfenster von allen Seiten ungeschmälert betrachten zu können, welche Rücksicht um so mehr sich geltend machen wird, wenn früher oder später es seine ursprüngliche Farbenpracht wieder erhält. Zugleich würde die Aufstellung dieses Planes gestatten, die alte Orgel bis zur Vollendung der neuen stehen lassen und fort gebrauchen zu können. Der Orgelbauer konnte sich aber mit dieser Stellung nicht vereinigen, indem er glaubte, dabei den von ihm gewünschten akustischen Effekt nicht zu erreichen. Die Kirchenverwaltung ging darauf ein und ersuchte den Architekten um einen andern Entwurf. Dieser zweite Plan stellt die Orgel vor drei mittlere erhöhten Bogen und zwar entweder an eine der Unterfahrungsmauern sich lehnend oder der Symmetrie wegen an beiden Seiten sich aufbauend, wovon ein Theil vor der Hand auch ohne Mechanismus bleiben könnte, im andern Fall aber beide Seiten durch eine leichte Brücke, auf welcher das Manual stände, verbunden würden.

Die Balkone würden sich bis vorn an die Pfeiler und selbst um dieselben herumziehen. Das Orgelwerk wäre alsdann näher der Gemeinde als zuvor und gleichfalls ein freier Blick in die Kirche herein und von ihr zurück.

Dem Architekten erschien jede weitere Stellung der Orgel außer den zwei vorgeschlagenen als des Gebäudes unwürdig. Dieß bewog bei der Weigerung des Orgelbauers, auch auf den zweiten Plan einzugehen, die Kirchenverwaltung zu einem öffentlichen Ausschreiben an alle Baumeister in dieser Angelegenheit. Doch kam dieser Beschluß nicht zur Ausführung, indem ein anderer Architekt inzwischen die dem Orgelbauer wohlgefällige Stellung entwarf, so daß er den Einbau bloß um weniges mehr gegen jetzt zurücksetzte und zwar wieder auf einen Bogen. — Weil jedoch diese Anordnung von Kunstverständigen alsbald mit Recht getadelt wurde, so entschloß sich die Verwaltung einen Schiedsrichter über sämmtliche drei Entwürfe in der Person des Dombaumeisters in Köln anzurufen.

Dem Vernehmen nach hat Zwirner dem Ansinnen noch nicht entsprochen. Möge seine Entscheidung bald erfolgen. Sie kann wohl nicht anders, als für einen der zwei erstgenannten Pläne ausfallen, und das Urtheil geweigter Orgeltechniker von allgemeiner künstlerischer Bildung wird nicht ausbleiben, einen Entwurf zu billigen, der mit der alten Bausünde den Münster von einer neuen befreien würde, die um so unverzeihlicher seyn müßte, weil sie in der Mitte des 19ten Jahrhunderts begangen wäre.

Ulm im Februar 1848. **em.**

Die Redaktion hat diesem Aufsatze über einen in öffentlichen Blättern, besonders der Allgemeinen Zeitung und dem Schwäbischen Merkur, vielfach besprochenen Gegenstand, die Spalten des Kunstblatts um so mehr öffnen zu sollen geglaubt, als sie darin die Ansichten ausgesprochen findet, welche den architektonischen Styl des Münsters in Ehren halten. Sie weist im Interesse des zweiten, von Hrn. v. Mauch entworfenen Risses, wornach die Orgel an den beiden Seiten der Vorhalle aufgebaut und mit einer Brücke verbunden würde, auf das Beispiel des Aachener Münsters hin, worin bei einer noch größeren Bogenweite die mächtige Demergel in ähnlicher Weise angebracht ist und durch die Kühnheit ihres Baues, wie durch die Wirkung ihres Spieles gleich sehr befriedigt.

Ornamentik.

Die Ornamentik des Mittelalters. Eine Sammlung auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur, gezeichnet und herausgegeben von Karl Heideloff ꝛc. III. Band oder XIII—XVIII. Heft. Mit 49 Stahltafeln und dem dazu gehörigen Text (50 S.). Nürnberg, 1847. Gr. 4.[1]

Der Meister, der so lange, so hingedend und mit so vielfach glücklichem Erfolge bemüht gewesen ist, für die Anerkennung und Erneuung der mittelalterlichen Architektur und ihrer Einzelformen wirksam zu seyn, fährt unermüdlich fort, uns seine Spenden aus den Schätzen, welche er seit 40 Jahren oder länger gesammelt, darzubieten. Schon wieder liegt ein Band seiner Ornamentik vor uns, ebense reich an Inhalt, ebense gediegen im Verständniß und Geschmack seiner Darstellungen wie die beiden früheren. Was im Allgemeinen von den letzteren zu sagen war, gilt auch von diesem neuen Bande. Die innige, herzliche Lust, mit der der Herausgeber dem Formenfrühling der mittelalterlichen Kunst nachging, wird auch hier durch ein jedes Blatt bekundet und theilt sich dem Beschauer unwillkürlich mit: es ist der Geist der Romantik in seiner liebenswürdigsten Erscheinung, der durch das ganze Werk waltet. Gleichgesinnte finden hier ein Material, überall so dicht, daß sie sich demselben rückhaltslos hingeben dürfen; die andern, die nicht geradezu zur romantischen Fahne schwören, finden wenigstens die mannigfaltigste Gelegenheit zum nachdenklichen und gewiß auch für sie sehr fruchtbaren Studium.

Ueberblicken wir flüchtig den Inhalt des neuen Bandes, so begegnet uns zunächst wiederum eine Anzahl Blätter, welche den ornamentischen Architekturformen des romanischen (byzantinischen) Styles gewidmet sind, von seiner älteren barock-phantastischen Weise bis zu seiner späteren mehr gereinigten und maßvolleren Durchbildung. Umfassender sind die Darstellungen, welche der Zeit des gothischen, und zwar vielmal ziemlich ausschließlich des spätgothischen Styles angehören. Neben mancherlei ornamentistischen Einzelheiten, die, zumeist im größeren Maßstabe abgebildet, das besondere Formengefüge vortrefflich anschauen lassen, wird uns eine ganze Reihenfolge von verschiedenartig dekorirten Thüren, von Fensterfassungen, Taufsteinen u. dergl. gegeben. Einzelne Blätter verdienen besonders hervorgehoben zu werden. Ungemein geschmackvoll sind vier Blätter mit reicherverzierten Buchstaben in vollständig alphabetarischer Folge, die aus spätmittelalterlichen Handschriftblättern entnommen sind. Ein schöner ehrenartiger Stuhl, ein merkwürdiger Tisch prägen sich ebenfalls der Erinnerung ein. Sehr interessant ist ein, vom Herausgeber entdecktes Plafondgemälde in dem Kaiserzimmer der ehemaligen Reichsveste zu Regensburg; es stellt, in kolossalem Maßstabe, den deutschen Reichsadler dar, gelb auf schwarzem Grunde, von Ornamenten umgeben. Eine Wandmalerei im Pfarrhofe St. Lorenz zu Nürnberg enthält phantastisch-abenteuerliche Schlachtscenen, arabeskenhaft verschlungen; der Herausgeber deutet sie sinnreich auf die Geschichten des Hussitenkrieges. Sehr dankenswerth ist die Mittheilung eines überaus reizend komponirten Räuchergefäßes und eines ebense schönen Bischofstabes, beide nach seltenen Kupferblättern von Martin Schön genau kopirt. Auch die Darstellung eines Wegenkörens, nach dem Kächer, den der Herkules auf dem Dürer'schen Bilde zu Nürnberg trägt, ist interessant. Umfassendere architektonische Durchbildung zeigen die beiden prächtigen

[1] Den Bericht über den ersten Band, 1843, s. im Kunstblatt von 1844, Nr. 22; den Bericht über den zweiten Band, 1845, im Kunstblatt 1845 Nr. 103.

Digitized by Google

Brautthüren von St. Lorenz und St. Sebald zu Nürnberg, die der Herausgeber in ausführlich restaurirter Gestalt vorführt. Ihnen schließen sich der schöne Innsbrucker Erker, das „goldne Dachl," und mehrere Blätter mit alten Theilen der Nürnberger Rathhausanlage an. ꝛc. ꝛc.

Der Herausgeber verheißt seine Ornamentik des Mittelalters so lange fortzusetzen, als ihm die Vorsehung Leben, Kraft und Gesundheit verleihen werde. Möge uns daher die Freude werden, noch viele Fortsetzungen des schönen Werkes, dem der Beifall des Publikums gewiß nimmer fehlen wird, zu begrüßen! Möge der verehrte Herausgeber mir aber auch hier zum Schluß eine ziemlich ernsthafte Rüge vergönnen. Der Text ist in deutscher und französischer Sprache abgefaßt, was an sich Niemand übel deuten wird, und um so weniger, als dadurch dem Einfluß des Werkes und der Anerkennung deutscher Kunstleistungen ein doppelter Spielraum vermittelt wird. Aber auf dem Titel steht zu oberst, sehr groß gedruckt:

„Les ornements du moyen-âge.“

und darunter:

„Die Ornamentik des Mittelalters.“

Was sollen die andern Nationen denken, wenn sie ein so gar geringes Selbstbewußtseyn an der Stirn eines deutschen Nationalwerkes sehen?

F. Kugler.

Kunstliteratur.

Notizie bibliografiche dei lavori pubblicati in Germania trattanti delle Belle Arti in Italia raccolte e compilate da Alfredo Reumont. Florenz, 1848. 60 S. gr. 8.

In diesen biographischen Notizen, welche ein Einzelabdruck aus dem Archivio storico Italiano, Appendice Band V, sind, habe ich es versucht, die Ergebnisse unserer kunstgeschichtlichen Literatur, soweit sie sich auf Italien beziehen, in gedrängter Uebersicht zusammenzustellen, wie ich dasselbe vor anderthalb Jahren in Betreff der Literatur der politischen, Kirchen- und Literärgeschichte gethan habe. Meine Absicht dabei war sowohl den Italienern einen Begriff von der Thätigkeit zu geben, die in Deutschland der Erforschung Italiens gewidmet worden ist, wie denselben bei ihren eignen Arbeiten behülflich zu seyn, indem die Beachtung dieser fremden Forschungen von Zahr zu Jahr zunimmt. Die Hindernisse, welche den literarischen Verkehr zwischen beiden Ländern erschwert haben und so lange zu erschweren drohen, bis die österreichische Regierung freisinnigere Censurgrundsätze für die Lombardei annimmt, haben neben der Abgeschlossenheit des Italieners in Bezug auf fremde Literatur hier störend eingewirkt, und neuerdings erst ist durch wechselreiches Entgegenkommen von Gelehrten beider Länder Manches erleichtert und ausgeglichen worden, wobei persönliche Bekanntschaft das Ihrige gethan hat. Von den Verstorbenen haben Runohr, Schorn, Gave, von Lebenden Selvatico, Waagen, E. Förster, Passavant in dieser Beziehung sich manches Verdienst erworben. Meitere kunstgeschichtliche Arbeiten der Italiener zeigen vielfache Spuren des Einflusses der deutschen Kritik. Aber die Bekanntschaft mit unserer Literatur ist keineswegs so verbreitet, wie zu gegenseitigem Nutz und Frommen zu wünschen wäre, und ich habe daher den Kunstforschern dieselbe der Alpen einen Dienst zu erweisen geglaubt, indem ich die gegenwärtige Uebersicht ihnen darbot.

Vollständigkeit erreicht zu haben, darf ich nicht hoffen. Einestheils ist diese Literatur zu reich, anderntheils sind die Arbeiten zu sehr zerstreut, die kleineren namentlich in Zeitschriften und Sammlungen, wo man sie zum Theil gar nicht vermuthen würde, um dieß überhaupt möglich zu machen. Die wichtigeren Arbeiten wird man aber, so schmeichle ich mir, nicht vermissen. Das Stuttgarter und Berliner Kunstblatt, das Kugler'sche Museum und andere Journale habe ich durchgesehen. Kritische Bemerkungen waren meinem Plane fremd, dagegen sind bei größeren Werken Inhaltsübersichten, sowie bisweilen allgemeine Andeutungen über die Resultate beigefügt. Ergänzungen und Fortsetzung denke ich in den spätern Bänden des Archivio storico zu geben.

Florenz, 19. Februar 1848. **Reumont.**

Nachrichten vom Januar.

Bildwerke.

Wien. Landschaftsstudien, nach Franz und Heinrich Reinhold mit zwei Kreiden lithographirt von F. X. Sandmann. Ein Heft von sechs Blättern.

Literatur.

Erinnerungen an Johann Christian Reinhart. Im Novemberheft der Monatsblätter zur Ergänzung der Allgemeinen Zeitung. S. 551 bis 553. (Mit einer näheren Beschreibung des letzten für den König Ludwig gemalten Bildes, aus der im Palazzo Massimi zu Rom befindlichen sechs in fresco gemalten Landschaftsbilder.)

Stuttgart. Jahresshefte des württembergischen Alterthumsvereins. Drittes Heft. (Nachrichten und Abbildungen der Oberstadter Grabfunde, wodurch die Ergebnisse der Ausgrabungen bei Salzburg, Nordendorf, Mainz und in der Schweiz ergänzt werden.)

Pforzheim. Dr. Karl Hüttel; Allgemeine Aesthetik für gebildete Leser. gr. 8. 2 fl. 30 kr.

Museumshyne. Blätter aus Gedenk- und Tagebüchern von C. G. Carus. 1848. 29 Bogen in gr. 8. Verlag von Hammer und Hoffmann. Paris 4 fl. 30 kr. (Ueber Paul Delaroche's Napoleon in Fontainebleau, über die rechte Art, Gemälde zu betrachten, Erinnerungen an Florenz u. a. m.)

Neapel. Poche osservazioni su la Guida Numismatica e Tassa delle Medaglie antiche consolari del sig. conte Raffaele Milano. Letters di Panfilo barone di Riseis. 1847. 8. 7 S.

Rivista sommaria delle osservazioni portate dal barone Panfilo di Riseis, alla Guida Numismatica e tariffa del conte di Mazzinaves Raffaele Milano de Principi di Ardore, che andrà espleata su i pubblici Fogli: Lettera di Demetrio Tenore. 8. 11 S.

Paris. Felix Vigoury (Architekt): Les monuments de Paris sous le règne du roi Louis-Philippe.

London. T. H. Akerman; An archeological index to remains of antiquity of the celtic, romano-british and anglo-saxon periods. 8. Mit 19 Kupfern. 15 Schilling.

Nekrolog.

Mannheim. Am 30. December starb dahier der Maler Ludwig Denner, geoßherzogl. badischer Pferdallmeister, Sohn des verstorbenen Malers, Professor Ferdinand Denner, im 41sten Lebensjahr.

Leipziger Kunstauktion.

Das raisonnirende Verzeichniß der reichhaltigen und gewählten Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Schwarzkunstblättern nebst Galeriewerken und andern Bildwerken (zweite Abtheilung, niederländische, französische und englische Schule, der Sammlung eines bekannten Kunstsammlers in Berlin), welche den 1. Mai d. J. zu Leipzig versteigert werden, ist durch jede Buch- und Kunsthandlung, sowie von dem Unterzeichneten zu beziehen.

Rudolph Weigel.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

Nr. 15. Sonnabend den 25. März 1848.

Italieniſche Kunſtgeſchichte.

(Fortſetzung.)

9) Scritti artistici di Luciano Scarabelli. Piacenza, 1843. 398 S. 8.

Eine Sammlung kleinerer Schriften und Aufſätze, welche meiſt die neuere italieniſche Kunſt betreffen, großentheils, wie mir ſcheint, ſchon in Zeitſchriften mitgetheilt. Der Verfaſſer, ein Piacentiner, iſt mehr Literat als Kunſtforſcher, was man auch ſeiner Behandlungsweiſe anmerkt, in welcher das Beſchreibende, und dieß oft in etwas geſuchter, wortreicher, gekünſtelter Form, vorherrſcht. Dieſe Art der Kunſtkritik, bei welcher das Weſentliche und Charakteriſtiſche nicht ſelten überſehen wird, kommt in Italien zu oft vor und mindert die wahre Bedeutung vieler dahin gehörigen Arbeiten. Ohne Werth ſind nun aber die Scarabelliſchen Aufſätze keineswegs, und ſolche namentlich, welche ſich für die Schickſale der bildenden Künſte in dem genannten Lande in den neueſten Zeiten, d. h. vom Ende des vorigen Jahrhunderts an, intereſſiren, werden ſie willkommen heißen. Auf dieſe Zeiten beziehen ſich die Biographien des bekannten Malers Gaspare Landi († 1830), des Carlo Biganoni, wie jener aus Piacenza gebürtig, wo er 1839 im 53ſten Lebensjahre ſtarb, des talentvollen Kupferſtechers Mauro Gandolfi; die Aufſätze über die Reſtauration der den langobardiſchen Zeiten angehörenden Kirche S. Aleſſandro zu Lucca und die daſelbſt von M. Ridolfi, einem wackern Künſtler und Schriftſteller, ausgeführten enkauſtiſchen Wandmalereien (vergl. C. Förſter im Kunſtblatt, 1843, Nr. 102), über Bartolini's ſchöne Gruppe der Charitas für die Kapelle des großherzoglichen Luſtſchloſſes Poggio imperiale bei Florenz, über Canova's ſchickſalreiche Büſte des Dogen Renier, über den Bildhauer Baruzzi zu Bologna u. A. Auch von älteren Werken iſt die Rede, von dem in verſchiedenen Zeiten entſtandenen Dom zu Piacenza, von dem für eine Ardeit des Francia gehaltenen Bilde: der h. Franciscus mit der Armuth ſich vermählend, einſt im Palazzo Paleotti zu Bologna, jetzt in Berlin (bei Fräulein Emilie v. Waldenburg), von den Fresken des Pordenone in der Kirche Sta. Maria di Campagna zu Piacenza und in der Pallavicinſchen Kirche der Annunziata zu Cortemaggiore u. ſ. w. Die Sachen leſen ſich angenehm: manche Belehrung iſt aus ihnen zu ſchöpfen, manche Notiz zu entlehnen; das Urtheil iſt billig, die Meinung gut, wenn wir Nichtitalianer auch gerade nicht in Alles einſtimmen wollen, beſonders wo einmal auswärtiger Kunſtgenius mit italieniſchem verglichen wird. Etwas weniger Aufregung im Styl würde bisweilen erwünſcht ſeyn, namentlich wo es ſich um das tägliche Aermerwerden Italiens an Meiſterwerken handelt, wobei man indeß dem Gefühl des Italieners nicht Unrecht geben wird, wenn er z. B. den Verkauf des großartig ſchönen Guercino, Mariä Himmelfahrt, der Familie Tanari zu Bologna beklagt, den ich dort im Jahr 1832 bewunderte und der ſeitdem nach Rußland gewandert iſt.

Bei der Berühmtheit, welche Gandolfi's Stiche der Judith des Allori und der heil. Cäcilia erlangt haben, wird eine biographiſche Notiz über ihn, deſſen Seltſamkeiten im Leben ihn faſt ebenſo bemerklich machten, wie ſeine Kunſt, nicht unwillkommen ſeyn. Mauro Gandolfi wurde zu Bologna am 18. Sept. 1764 geboren. Sein Vater Gaetano, Maler, nicht ohne Talent, aber vom Glück wenig begünſtigt, wollte aus dem Sohne, der große Anlagen zur Muſik zeigte, einen Tonkünſtler machen; der Knabe brachte insgeheim ſeine Zeit mit Zeichnen zu. Als er 10 Jahre alt war, lockte er in Tuſche nach Tiarini einen S. Eligius, für welchen ein Franzoſe ihm mehrere Scudi gab; der Vater erlaubte ihm endlich, ſich der bildenden Kunſt zu widmen, unter der Bedingung jedoch, daß er ſeine muſikaliſchen Studien nicht vernachläſſigen ſollte. Es erging ihm hierin ungefähr wie einſt dem Benvenuto Cellini. Im Zeichnen, im Kupferſtechen, im Geſange brachte er es zur Meiſterſchaft. Sein Leben war reich an den ſeltſamſten Wechſelfällen, die er zum Theil durch ſeine Ruheloſigkeit und ſeine Bizarrerie veranlaßte. Viel Unglück bedrängte ihn. Ebenſo leicht erregbar wie feinfühlend, fand er keinen Frieden auf der Erde. Mit manchen bürgerlichen Einrichtungen unzufrieden und auſſer Stande ſie zu ändern, mit Gegnern und Nebenbuhlern kämpfend, heftig und nicht zu zügeln, weder in der Jugend, noch in vorgerücktem Alter, voll Unabhängigkeitsſinnes und weder flügſam, noch nach Gunſt ſuchend, mußte er im Leben manchen Zwieſpalt finden. In ſeinem 16ten Jahre ſchon begann dieß. Eine unglückliche Liebe bewog ihn, die Heimath zu verlaſſen. In einem Schüler ſeines Vaters fand er einen Geſährten; am Abende eines ſchönen Tages verließen ſie Bologna mit wenigem Gelde und vielen Zeichnungen und ſtiegen über den Apennin. Bei Sestri di Levante erblickten ſie zuerſt das Meer; ein Küſtenfahrer brachte ſie nach Genua. Dort fanden eben die Funktionen der Dogenwahl ſtatt; darüber vergaßen ſie einigermaßen ihre Verlegenheit wie die Neue, welche das Weglaufen aus dem älterlichen Hauſe in ihnen erweckte, ein Gefühl, welches in Mauro, der ſeinem Vater ſchrieb, ſehr lebendig ward. Mit zwei Scudi gingen ſie zu Fuße nach Marſeille, dort traten ſie in das königliche corſiſche Regiment, deſſen Standquartier in Straßburg war. Mauro's Talent im Zeichnen wurde bald bekannt: ein Soldat erbat ſich von ihm einen h. Antonius, zwei Offiziere erſuchten ihn um Unterricht. In Kurzem konnte er ſich mit 300 Franken loskaufen. Sein Geſchick im Porträtiren verſchaffte ihm Geld und allerhand Abenteuer; in Artois und Flandern zog er von Stadt zu Stadt und überall fand er vollauf Beſchäftigung. Die Gräuel der franzöſiſchen Revolution veranlaßten ihn, die Heimath wieder aufzuſuchen; in Bologna, in Padua, in Venedig, in Toscana widmete er ſich der Oel- und Freskomalerei und lieferte zahlreiche Arbeiten, während er auch der Muſik mit erneutem Eifer oblag. In Laura Zanetti fand er eine theure Gattin; er verlor ſie nach wenigen Jahren, während er ſich in Rom befand, zur Zeit als franzöſiſche Raubſucht die Meiſterwerke der Kunſt aus dem Kirchenſtaate wegholte. Kaum war die Gattin begraben, ſo verlor er den größten Theil des durch Fleiß und Sparſamkeit erworbenen Vermögens. Er war damals Lehrer des Figurenzeichnens an der

Clementinischen Akademie zu Bologna; unter seinen Schülern war der talentvolle Palagi, der jetzt meist in Turin lebt. Während der Kriegsunruhen, welche Italien bedrängten, und der raschen Herrschaftswechsel hatte Gandolfi allerhand Schicksale: er war Soldat, Friedensrichter, Deputirter beim modenesischen Congreß, Theaterinspektor, Spitalaufseher; er verhinderte einmal die Plünderung des Palastes Marescalchi, er derief die Bürgergarden; kurz, er sah sich in Angelegenheiten verwickelt und zu Geschäften herangezogen, die mit dem meist stillen Künstlerleben einen auffallenden Kontrast bildeten. Die Ereignisse dieser Zeit hat er selbst in launiger Weise beschrieben. Ein Monument seiner Thätigkeit ist geblieben: der große Friedhof von Bologna, einer der berühmtesten Italiens, zu dessen Gründung er aufs eifrigste mitwirkte.

An das Kupferstechen hatte er bis dahin nicht gedacht. Der Senator Caprara wünschte von ihm eine Vignette für gewisse Papiere; er setzte sich, ohne die Praxis zu kennen, an die Arbeit und sie gelang. Dieß Gelingen brachte ihn auf den Gedanken, sich in dieser Kunst ernstlich zu versuchen; er ging nach Paris, wurde mit Bervic bekannt und studirte unter dessen Anleitung. Doch bildete er sich mehr nach andern Vorbildern, nach Sharpe, Woolet u. A. und nach seinem Landsmann Berteologi; andere französische Stecher, wie der berühmte Audrand, Massen, Dorvet blieben auch nicht ohne Einfluß auf ihn, wie von den neueren Italienern Morghen und Longhi. Weit entfernt aber ein Nachahmer zu werden, bildete er sich eine höchst eigenthümliche Stichweise. Am meisten möchte er noch mit Sharpe zu vergleichen seyn, dessen berühmte Kirchenväter, mancher Verschiedenheit ungeachtet, mir bei Betrachtung der bessern Gandolfischen Werke, z. B. der Judith, einfallen. Gandolfi erlangte in der Führung des Grabstichels und der Nadel eine nicht gewöhnliche Geschicklichkeit, um so bewundernswürdiger, wenn man bedenkt, wie spät er sich dem Kupferstechen widmete. Achtet man auf den Effekt, den seine Blätter hervorbringen, so blickt der Maler durch; dasselbe ist bei Schiavoni's Himmelfahrt nach Tizian unter ähnlichen Verhältnissen der Fall. Vorzüge wie Schwächen seiner Manier gehen daraus hervor. Dieß Ueberwiegen des Malerischen, die Kraft und zugleich Weichheit der Massen, das Leben und die Bewegung, welche den Linien eingehaucht scheinen, erklären den Umstand, daß Bilder von vorzugsweise kräftiger Wirkung Gandolfi am meisten zusagen mußten; so hat er in der Judith des Cristofane Allori wahrhaft Wunderbares geleistet und der südlichwarme Ton des Originals scheint uns gewissermaßen aus dem Stiche entgegenzuathmen. In Italien gilt die h. Cäcilie nach Raffael für Gandolfi's Meisterwerk; ich möchte aber seine Stichweise für minder geeignet halten, die Eigenthümlichkeit, die lichte Reinheit des Sanzio wiederzugeben. Unter seinen übrigen Werken sind noch der Guido Reni der Gaja Tanari (Madonna mit dem Kinde und Johannes) und Correggio's Madonna di S. Girolamo zu nennen; seltsam, daß er in zwei Hauptwerken mit Strange rivalisirt hat. Zu seinen frühern Stichen gehören die in Paris für das Musée Napoléon ausgeführten; der Teniersche Maire d'Hollande, an Rembrandt's Art und Weise erinnernd, spricht jedenfalls für seine Vielseitigkeit. Nicht immer ist er dem Charakter seiner Vorbilder treu geblieben; seine eigene schöpferische Kraft hat sich oft zwischen den Grabstichel und das Original gestellt.

Seine spätern Jahre waren an Schicksalswechseln nicht minder reich als die frühern. Er lebte in Bologna geehrt und in guten Umständen, manchen Liebhabereien hingegeben, wie er denn in seinem Hause ein reiches mineralogisches Museum und in seinem Garten Wasserspiele mit einer Sammlung von Sumpfpflanzen anlegte; da brachten ihn häusliches Unglück und Mißverständnisse plötzlich zum Entschlusse, die Heimath zu verlassen. Er verkaufte Alles was er hatte, zerstörte die noch in seinem Besitz befindlichen Kupferplatten und ging nach Amerika. Lange zog er in den Vereinigten Staaten umher, dann machte er sich auf den Rückweg nach Europa, besuchte aber unterwegs die afrikanische Nordküste. Er landete in Livorno und führte seitdem ein unstätes Leben: bald war er in Florenz, bald in Piacenza, in Mailand, wieder in Florenz, bis der Legat von Bologna, Kardinal Spina, ihn zur Rückkehr nach der Vaterstadt veranlaßte, wo er ihm eine sorgenfreie Existenz bereitete. Talleyrand, der italienische Vicepräsident Melzi, der Minister Marescalchi hatten einst den Nuholosen nicht zu fesseln vermocht. Die letzte größere von ihm ausgeführte Arbeit war der schon genannte Correggio für den Kunsthändler Ballardi zu Mailand. Er starb an einem Brustübel, in seinem 70sten Jahre, am 4. Januar 1834. Eine Marmorbüste, ein Werk seines in Mailand lebenden Schnes Demeerite, ziert seine Grabstätte. Ueber Lebenserinnerungen wie Kunst hat er selbst geschrieben: seine Autobiographie und die Schilderung der amerikanischen Reise wurden als Opera posthuma gedruckt; die Abhandlung über die Kupferstecherkunst steht in der Mailänder Bibliotheca Italiana.

(Schluß folgt.)

Biographie.

Roland et ses ouvrages. par David (d'Angers). Paris, 1847. 40 S. in 8.

Philipp Laurent Roland, am 13. August 1746 zu Pont-a-Marq bei Lille geboren und am 11. Juli 1816 zu Paris gestorben, gehört zu den ausgezeichnetsten französischen Bildhauern und zu den Gründern der neueren Kunstblüthe. Die k. Gesellschaft für Agrikultur-Wissenschaften und Künste zu Lille hatte im Jahr 1846 die Abfassung einer Gedächtnißschrift zum Gegenstande einer Preisaufgabe gemacht; Pierre Jean David von Angers, der unter den heutigen Bildhauern Frankreichs einen der ersten Plätze einnimmt, ein Schüler Roland's, hat mit der oben genannten Schrift den Preis gewonnen. Die Schrift hat das doppelte Interesse: uns den Mann, dessen Andenken sie gewidmet ist, und sein künstlerisches Streben in anschaulichst lebensvoller Weise vorzuführen, und uns in dem Verfasser, den wir bisher nur als Meister des Meißels kannten, zugleich auch einen Meister der Feder kennen zu lehren.

Roland war in sehr bedürftigen Verhältnissen geboren; David (dessen Entwickelung unter ähnlichen Verhältnissen begann) gibt uns eine beredte Schilderung des künstlerischen Dranges in der jungen Brust, der sich siegreich durch alle Entbehrungen hindurchgekämpft. Seine erste Bildung erhielt Roland auf der Kunstschule zu Lille; in seinem 16ten Jahre trieb es ihn nach Paris. Er fand ein Unterkommen in dem Atelier des Bildhauers Pajou, der ihn bald bei seinen Arbeiten im Palais-Royal und im Schlosse von Versailles beschäftigte und ihm hiedurch zu Einkünften und Ersparnissen Gelegenheit gab, die ihm eine Reise nach Italien möglich machten. Dort eignete er sich, durch das Studium der Antike, die tiefere Auffassung des Lebens, die gemessenere Weise der Darstellung an, die ihn befähigten, der Kunst neue Bahnen vorzuzeichnen. David zieht hier eine interessante Parallele mit Canova und dessen Richtung. „Canova (so sagt er) hat ebenso wie mehrere andere große Künstler damit angefangen, einen einfachen Abdruck der Natur zu geben; aber der italienische Bildhauer ist nicht so tief in das Innere des Einzelwesens eingedrungen, wie Roland und einige berühmte französische Bildhauer. Die Italiener beschäftigen sich vorzugsweise mit dem primo aspetto, mit der äußeren Wirkung, die, wenn ich so sagen darf, den Charlatanismus der Form ausmacht;

Digitized by Google

ſie ſind ſich ihrer Wirkung ſo bewußt, ſie ſprechen zu einem Volke, das ſelbſt eine einfache Andeutung ſo lebhaft aufnimmt und ſich, wenn es nur ſchnell erfaßt wird, die ernſthafte Unterſuchung für ſpäter vorbehalten zu dürfen meint, daß ſie das Bedürfniß nach einem tieferen Studium der Anatomie und Phyſiologie nicht empfinden, wie ſehr auch dieß Studium für den nöthig ſeyn mag, der die Natur in ihrer ergreifenden Wirklichkeit erhabener faſſen will. Und das iſt es, ich wiederhole es, worin die franzöſiſchen Bildhauer ſich unterſcheiden: ſie wiſſen es, daß der Eindruck, den die Seele empfangen hat und den allerdings auch ſie unermeßlich tief empfunden, doch das genaueſte Studium nicht ausſchließt, die unerläßliche Bedingung für jedes Werk, welches der wechſelnden Vorliebe der Zeiten widerſtehen ſoll.“ — Mich dünkt, daß dieſe goldnen Worte noch manche Nutzanwendung finden könnten, auch für Verhältniſſe, die uns näher liegen, als die zwiſchen italieniſchen und franzöſiſchen Bildhauern!

Roland hielt ſich fünf Jahre in Italien auf. Nach ſeiner Rückkehr fand er in ſeinem früheren Meiſter einen thätigen Förderer ſeines Strebens. Er wurde außerordentliches Mitglied (agrégé) der Akademie. Zu dieſem Behuf hatte er einen Cato von Utica, der ſich den Tod gibt, gearbeitet; Arme und Beine dieſer Statue hatte er vorher, des Studiums halber, überlebensgroß modellirt, mit ſolcher Sorgfalt und Meiſterſchaft, daß ſie über den Gliedern einen Riefen abgeformt zu ſeyn ſchienen. 1781 wurde er wirkliches Mitglied der Akademie mit einer Statue des Simſon, 1782 Mitglied der Akademie zu Lille mit einem ſterbenden Meleager, einer Statue, die, ohne ſklaviſche Nachahmung der Antike zu ſeyn, doch nach Davids Urtheil alle Schönheiten der antiken Kunſt in ſich einſchließt. In demſelben Jahre hatte er ſich mit einer Tochter des Architekten des Königs, N. Potain, verheirathet und eine Wohnung im Louvre erhalten.

In dieſer Zeit fertigte er u. a. einige Basreliefs, in denen er, im Gegenſatz gegen die damalige Richtung ſeiner Kunſtgenoſſen, zu der antiken Behandlungsweiſe des Reliefs, wie ſie dieſes Kunſtfach verlangt, zurückkehrte. David gibt bei dem Bericht über dieſe Arbeiten ſchlagende, aus der ächten künſtleriſchen Anſchauung hervorgegangene Winke über die Bedingniſſe des Reliefs. Andere Arbeiten folgten. Im Jahr 1783 koloſſale Medaillons mit den Bildniſſen Ludwigs XV., Ludwigs XVI., Lenoir's, Delorme's; 1784 die zierliche Figur eines Kindes mit einem Schwan für den Park von Fontainebleau und die Büſte Feuters's für Lille; 1786 die prächtigen gigantiſchen Karyatiden, welche die Façade des Theaters Feydeau ſchmückten. Außerdem ein höchſtfein geröhmtes Relief mit den neun Muſen für die Gemächer der Königin zu Fontainebleau.

Dann brachen die Stürme der Revolution herein. Aber die idealen Pläne der Gewaltherrſcher der Freiheit gaben dem Künſtler bald zu neuen, eigenthümlich großartigen Schöpfungen Anlaß. Zunächſt, im Jahr 1791, zu einer koloſſalen Gruppe, das Volk darſtellend, welches den verhaßten Föderalismus zu Boden ſchmettert. 1792 folgte, im Auftrage des Convents, die Ausführung des Denkmals eines der Freiheitsmärtyrer, Simonneau's, Maires von Etampes, und die einer mächtig koloſſalen allegoriſchen Statue des Geſetzes, für die Vorhalle des Pantheons. Diese war nur in Gyps ausgeführt. „Beim Anblick dieſer edlen und ſtrengen Geſtalt (ſagt David) war es unmöglich, ſich eines religiöſen Geſühles zu erwehren; Alles an ihr athmete den Frieden der Majeſtät; mit der vollendeten Durchführung, mit der zarten Behandlung des Nackten ſtand die Schönheit und der Reichthum der Gewandung nur im Einklang.“ Für die Vorhalle des Pantheons fertigte er außerdem, in Stein, ein Relief ſymboliſchen Inhalts, die neue Rechtspflege darſtellend. Im vierten Jahre der Republik, bei Gründung des „Inſtituts,“ wurde Roland einſtimmig zum Mitglied der Klaſſe der Künſte erwählt. Wieder andere Arbeiten folgten, zunächſt die reitende Statue einer Bacchantin, dann eine Reihe von Büſten: Pajou, Ruxtier, Leſueur, Cambacérès, Labeſſière, Chaptal u. ſ. w., endlich die Büſte ſeiner Tochter, ein Werk ſo hoher Meiſterſchaft, daß David daſſelbe geradehin als das Hauptwerk ſeines Lebens bezeichnet. Was David bei dieſer Gelegenheit über die Kunſt der Büſten im Allgemeinen, über die Pflicht des Künſtlers ſagt, hier den beſeelten, geiſtigen Gehalt eines Menſchenlebens in die Erſcheinung treten zu laſſen, dürfte beſonders von ſeinen eignen Büſten gelten, unter denen einzelne, wie die von Béranger und Victor Hugo, gerade in ſolcher Beziehung ſo eigenthümlich ausgezeichnet ſind.

Ebenfalls höchſten Ruhmes würdig iſt Rolands Statue des Homer, die er im Jahr 1802 vollendete. Der Dichter iſt ſtehend dargeſtellt, die Lyra in ſeinen Händen, der Wanderſtab neben ihm, Kränze zu ſeinen Füßen. Die Statue befindet ſich gegenwärtig in Mitten der Meiſterwerke franzöſiſcher Skulptur, welche im Louvre aufgeſtellt ſind. 1805 fertigte er ein bedeutendes Relief für den Hof des Louvre, das nicht ohne Schwierigkeit den architektoniſchen Bedingniſſen einzufügen war: zwei Victorien mit dem Namenſchilde Napoleons, Herkules, Minerva und zwei Flußgötter. 1808 eine Statue Napoleons für den öffentlichen Sitzungsſaal des Inſtituts, im kaiſerlichen Koſtüm, groß und edel in der Wirkung, breit und frei in der Ausführung; David zieht dieß Werk der Darſtellung Napoleons durch Canova bei weitem vor. Die Statuen Cambacérès' und Treuchet's folgten, auch die eines Solon für den Saal der Senatsſitzungen. Eine ſeiner letzten Werke war eine Statue von Lemeignen — Malesherbes. Ein großes Basrelief, das den Kaiſer Marc Aurel zum Gegenſtande hat, war dieſer Arbeit noch vorangegangen. Als Ludwig XVIII. nach ſeiner Rückkehr beſchloſſen hatte, die Brücke Ludwigs XVI. mit zwölf Marmorſtatuen zu ſchmücken, erhielt Roland den Auftrag, die des großen Condé zu liefern. Er arbeitete noch die Skizze; der Tod rief ihn vor der Ausführung ab.

Roland hat nur vier Schüler gebildet: Gaillouette, der ſich ebenfalls einen geachteten Namen erworben hat; Wangel, der zu großen Hoffnungen berechtigte, aber in unglücklicher Melancholie untergegangen iſt; Maſſa, Davids inniger Jugendfreund, der gleichfalls das Ausgezeichnetſte verhieß und früh ſtarb, und David ſelbſt.

„Was vor Allem (ſo ſagt David) die Werke Rolands auszeichnet, iſt Lebensgefühl und Gewiſſenhaftigkeit, verbunden mit dem Großartigen, was die Kunſt verlangt. Seine Skulptur hat ein unläugbares Zeichen von Verwandtſchaft mit der römiſchen Skulptur in der ſchönen Zeit Auguſts. Seine ſtarke Seele war eins geworden mit dem männlichen Geiſte dieſer Epoche.“

Die Schrift iſt mit einem Profilbilde Rolands, nach einem Medaillon von David Hand in Holz geſchnitten, geſchmückt. Wir dürfen ſie, wie es ſcheint, als Verläufer anderer literariſcher Mittheilungen des geiſtvollen Künſtlers betrachten. Wenigſtens hat er in ihr eine Veröffentlichung ſeiner Studien über die Alteren franzöſiſchen Bildhauer Jean Goujon und Puget verheißen.

F. Kugler.

Journalliteratur.

Das Januarheft des engliſchen Kunſtblattes „Art-Union“ veranlaßt uns, die Aufmerkſamkeit unſerer Leſer wiederholentlich auf dieſes Unternehmen zu lenken, das im Verlauf weniger Jahre eine ſolche Achtung ſich begründet, daß die Zahl der Abnehmer bereits 5000 beträgt. Es iſt auf ziemlich breiter Baſis angelegt, und wenn auch nicht Alles, was es enthält, im ſtrengſten Zuſammenhang mit dem Plane eines Kunſtjournals ſteht, ſo iſt

Digitized by Google

doch die Beachtung der Interessen der Industrie, wie sie darin sich findet, gewiß zu loben und zwar nicht nur vom englischen Standpunkte aus. Dazu befolgt der Herausgeber das sehr richtige System, mit möglichst vielen Anschauungen seine schriftlichen Darstellungen zu unterstützen und verschmäht selbst solche Blätter nicht, die fast nur als Schmuck des Journals gelten können. Von letzterer Art ist das Eingangsblatt des Januarheftes, ein Stahlstich von J. Brown nach dem Miniaturbildniß des Prinzen Albert von M. Thorburn, das im Besitz der Königin ist. Der erste Artikel betrachtet die Fortschritte der Kunst in England, wie sie sich bei der Akademie, der Nationalgalerie, der besonders hervorragenden Ausstellung in Westminster-Hall, in der Architektur, in den Zeichenschulen ꝛc. kund geben, und hebt die geschichtliche Bedeutung der Kunst im Allgemeinen hervor, wobei ihr im Verhältniß zu andern Zeiten und Völkern in England die Aufgabe wird, der Nachwelt Zeugniß zu geben von dem reinen Glauben, der erleuchteten Regierung und der Bildung des Volks in unsern Tagen. — Danach folgt mit dazugehöriger Abbildung in Stahlstich „das Frühstück von E. Landseer.“ Bei dieser Gelegenheit verspricht der Herausgeber eine ganze Reihenfolge von Abbildungen von Werken britischer Künstler, und zwar hat er zu diesem Zweck bereits Zeichnungen von Gastale, Maclise, Calcott, Etty, Mittie, Uwins, Collins, Lee, Hilten, Ward, Poole ꝛc. und ferner von Mr. Vernon die Zusage des Privilegiums auf Publikation von 160 Gemälden seiner Sammlung. Es wird das Journal gewissermaßen zur Galerie der britischen Kunst der Gegenwart. Der dritte Artikel bespricht eine deutsche Industrieausstellung, der vierte die böhmische Glasfabrikation, wobei erläuternde Holzschnitte nicht fehlen. Ebenso ist ein Artikel über Handzeichnungen von Proben in Holzschnitt nach Rembrandt und Mulready begleitet. Für Manufakturen folgen sodann eine Zahl Abbildungen von Gefäßen und Geräthschaften, die allerdings nicht als Belege des guten Geschmacks ihres Urheberé gelten können, wohl aber mit vollem Recht die Theilnahme der Kunst an den Bedürfnissen des Lebens wecken, wie wir sie — und zwar unter den gelehrtesten Lobpreisungen — an den ehemaligen Bewohnern von Herculanum und Pompeji unter der Asche der Jahrtausende hervorgesucht. Pflanzenstudien nach der Natur zum Behuf der Ornamentik von Redgrave regen einen sehr anziehenden Gegenstand an, von dem zu hoffen ist, daß er im Sinn eines strengern Styls weiter geführt wird. Originalzeichnungen für Lustschlösser von Jackson sind von Erklärungen begleitet; ein besonderer Aufsatz beleuchtet das Verhältniß der Wissenschaft zur Kunst; ein anderer betrachtet die „deutschen Spielwaaren“ und hebt Fleischmanns und Heidelofes Verdienste um dieselben und ihren pädagogischen und ästhetischen Werth im Allgemeinen hervor. Es folgt ein Ueberblick über den Stand der Zeichenschulen in London; alsdann die Abbildung der Büsche von Westmacott, eines der berühmtesten neuen Marmorwerke dieses Künstlers. Es scheint, daß nach so vielen Kunstgesprächen der englischer Leser eine Erholung verlangt; Mrs. Hall führt ihn auf ihren Wanderungen zu Englands Heiligthümern. Mrs. Hall ist eine beliebte Schriftstellerin, die ihre Feder u. A. auch der Noth Irlands gewidmet hat, und die auf anmuthige Weise erzählt und ihre Erzählungen von verschiedenen englischen Künstlern mit kleinen Vignetten schmücken läßt. — Danach finden wir Nekrologe von zwei englischen Künstlern, Watson und Chisholm; Briefe über Kunstbildung und über Gegenstände, die früher in dem Journal besprochen worden; Nachrichten von einer großen Ausstellung und von einer Kunstversammlung; eine Anzeige der englischen Uebersetzung von d'Agincourts Kunstgeschichte; ferner von dem Zustand der Kunst in den Provinzialstädten; endlich Nachrichten von dem Kontinent, zunächst von Deutschland und Frankreich, woran sich noch eine Folge kleiner Notizen reihen. Man sieht, daß es weder an Stoff noch an Vielseitigkeit desselben gebricht, und ebenso wenig ist gegen frührer Jahrgänge ein bedeutender Fortschritt zu verkennen. **ef.**

Nachrichten vom Januar.

Nekrolog.

Stuttgart. Am 2. Januar ist der pensionirte Oberbaurath v. Barth dahier im Alter von 70 Jahren mit Tod abgegangen. Die vornehmsten Bauten, die nach seinen Entwürfen zur Ausführung kamen, sind hier: das Königl. Haus- und Staatsarchiv, in dessen obern Räumen die naturwissenschaftlichen Sammlungen des Staates untergebracht sind, und das Museum für bildende Kunst, welches die Kunstschule, die Gemäldegalerie, die plastische Sammlung und das Lokal des württembergischen Kunstvereins in sich begreift; und in Tübingen: die neue akademische Aula.

Nachrichten vom Februar.

Persönliches.

Der Wiener Maler **Einsle** hat für das, für die Königin von Neapel gemalte Bildniß des Erzherzogs Karl von Oesterreich eine Dose mit dem Namenszuge der Königin in Brillanten und des Ritterkreuz des Franzeskos-Ordens erhalten.

Der König von Preußen hat dem Kupferstecher **Eichelitsch** in Wien die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft zuerkannt für die Widmung seiner Platte nach der h. Katharine des Carlo Dolce (s. Kupferstiche).

Der König der Niederlande hat der königl. priv. Kunstanstalt von **Piloty** und **Loehle** in München für die Zeichnung der von Karl Piloty auf Stein gezeichneten Abbildung des großen Meisterwerkes von Rubens in der königl. Pinakothek zu München, „das jüngste Gericht“ darstellend, eine zu diesem Zwecke eigens geprägte goldene Medaille mit dem wohlgetroffenen Brustbilde des kunstliebenden Monarchen und der Inschrift: virtus honestissimis Piloty et Loehle Monarchi artis lithogr. specimina opt. notae edentibus Rex d. MDCCCXLVII. zustellen zu lassen geruht.

Die provisorische Regierung der französischen Republik hat in Folge der Ereignisse vom 25. Februar die Kunstanstalten, welche bisher unter der Civilliste standen, dem Geschäftskreise des Ministeriums des Innern zugetheilt und Herrn Jouanne zum Konservator der Gemälde des Louvre und aller übrigen vom bestimmten Kunstgegenstände ernannt.

Ausstellung.

Berlin. Die Ausstellung der Bilder des Kunsthändlers Herrn Karsch aus Breslau ist eine aufgestapelte Sammlung und die, außer dem Werthe der einzelnen Bilder, den Vorzug hat, größtentheils aus Bildern deutscher Künstler, der Düsseldorfer und Münchener Schule, von größeren und kleineren Dimensionen zu bestehen, so daß man, da die Bilder sämmtlich von Künstlern von Ruf herrühren, sich daraus einen Begriff von den Leistungen beider Schulen machen kann. Zu den ausgezeichneten Bildern der ersten Schule zählen wir zwei treffliche Arbeiten von Achenbach und **Hilgers**: das erste ist eine durch eigenthümliche Auffassung und Färbung sich auszeichnende Landschaft, eine Gegend aus dem Hunsdrück, von großer Wahrheit und Naturtreue, das letztere eine Schneelandschaft mit einer alten Burg, in Koekoek's und Schefferhart's Manier und beiden Meistern in seiner Hinsicht nachstehend. Außerdem sind mehrere kleine gefällige Landschaften von Schenern, Bilder von Schirm u. s. w. da. Von den Bildern der Münchener Schule machen wir vor Allem auf **Kirchner's** treffliche Architektur- und Landschaftsbilder, sowohl auf die größeren (die Ansicht auf den Eischbachsee und Schloß Rohrau im Münsterthale), als auf die kleineren aufmerksam. Unter den übrigen finden wir Bilder der beiden **Zimmermann**, eine große Waldlandschaft aus dem bayrischen Hochlande von A. Zimmermann, eine Alpenlandschaft im Mondschein, von Bernhard Stange, das Studienzimmer eines Gristlichen von Bezzel, die Heimkehr und die Ernte von Oberländer, s. w. Auch unter den Handzeichnungen ist vieles Werthvolle, z. B. eine sehr ausgeführte Aquarellskizze, Berggegend, von Kirchner, zwei Zeichnungen von dem der Kunst zu früh entrissenen Schönfeld in München u. s. w.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 16. Donnerstag den 30. März 1848.

Ueber den Kupferstecher Jeremias Falck.

In den in diesen Blättern 1847 Nr. 34 mitgetheilten „Nachrichten über Danziger Kunstwerke“ sind Angaben in Betreff des Kupferstechers Jeremias Falck wiederholt, die sich vor einer neuerlichst angestellten Kritik nicht bewähren. Eine Hinweisung der geehrten Redaktion in Nr. 44 auf einen Aufsatz, der im dritten Bande der Neuen preußischen Provinzialblätter, Königsberg 1847, abgedruckt ist, bestimmt den Unterzeichneten, einen alten Künstler nach seinem Leben und Wirken zu schildern, wie solches bis jetzt durch archivalische Erörterungen und durch genaue Beachtung seiner Arbeiten möglichst festgestellt ist. Der erwähnte Aufsatz mit der Ueberschrift „Nachrichten über Danziger Kupferstecher von W. Seidel“ zog Berichtigungen und Ergänzungen nach sich vom Verfasser selbst, von J. Voigt und A. Hagen. Spätere Nachforschungen lieferten noch manches zur Vervollständigung und dieses ist zum Theil in einem gefälligen Schreiben des Herrn Justizrath Seidel enthalten.

Die Verwirrung, die die Schwedenkriege herbeiführten, zog nicht weniger als Thorn und Elbing das vornehme Danzig in ihren Strudel herab. Wenn auch das erschütternde Bild, das Stenzel[1] vom Wüthen der fremden Eingänglinge entwirft, nicht ganz auf unsere Provinz paßt, so verstattete doch das Schwanken zwischen polnischer und schwedischer Herrschaft, die Zeitläufte beständigen Wechsels der Kunst keine sichere Stätte mehr, die kurz vorher in Danzig, besonders im Bereich der Malerei und Kupferstecherkunst, eine ungewöhnliche Blüthe erreicht hatte.

Danzig hegte unter dem Scepter des polnischen Königs damals viele reiche Patrizierfamilien, eine nicht geringe Zahl ebenso ansehnlicher als solider Handlungshäuser, die aus Nationalstolz zur Ausstattung von Kirchen und andern öffentlichen Gebäuden Künstler beriefen und erhielten; zu den zum Frommen der Kunst aufgebrachten Summen kamen bedeutende Zuschüsse von Seiten der polnischen Fürsten und Magnaten, die meist um ihrer eignen Eitelkeit willen die Maler und Kupferstecher beschäftigten. Das Porträt stand demnach in hoher Geltung und mit ihm hebt, so viel wir wissen, die Kupferstechekunst in Danzig und durch denselben Meister auch in Königsberg an.[2] Wilhelm Hondius wurde aus dem Haag nach Danzig berufen, um ein topographisches Prachtwerk mit der Entstehung von Smolensk durch Wladislaus IV. zu stechen, ein Werk, das 1640 mit einer Erklärung von Martin Opitz erschien. Als königlicher Kupferstecher nennt er sich Chalcoglyptes perspectivarum, aber auch Iconographus, und fertigte eine Reihe vorzüglicher Porträte. Von seinen Platten lieferte die Kupferdruckpresse Georg Förstens (auf mehreren lesen wir seinen Namen Förstenus) untadelhafte Abdrücke. Hondius erzog sich Schüler in Danzig und sein Ruf führte ihm talentvolle Jünglinge aus dem Auslande zu. Jakob v. Sandrart, Joachims Neffe, wurde von ihm zum Porträt-Kupferstecher gebildet. Als Hondius' Schüler gelten David Loggan und Stephan de Pratt, welche beide Porträte stachen, der Letztere bisweilen nach Zeichnungen des Meisters. Stephan de Pratt war ihm wohl aus Holland gefolgt, Loggan, ein Danziger von Geburt, begründete seinen Ruhm in England und zwar durch die Werke, die sich auf Cambridge und Oxford beziehen.

Ein Danziger, der durch seine Kunstblätter in der Heimath und in der Fremde ein gleiches Ansehen erwerben, ist Jeremias Falck. Als polnischer Unterthan nennt er sich auf einzelnen Porträts, meist solchen, die polnische Große darstellen, Polonus. Und darum werden vielleicht seine Arbeiten noch jetzt vorzugsweise von Polen gesucht und verlangt mit seinem Eifer die übergreifenden Nationalstolzen, der das Denkmal für den Preußen Copernicus in Warschau hervorrief. Die häufiger vorkommende Bezeichnung: Gedanensis läßt uns über Falck's Geburtsort nicht in Zweifel stehen. Aber sein Geburtsjahr ist uns unbekannt und ebenso sein Todesjahr. Die Angabe Füßli's, er sey 1629 geboren und 1709 gestorben, würde uns zu der Annahme zwingen, daß er eines seiner vorzüglichen Blätter schon als 14jähriger Knabe gefertigt und 20 Jahre vor seinem Tode nicht mehr gearbeitet habe. Wahrscheinlich war er zu alt, um bei Wilhelm Hondius zu lernen, dessen Anstellung in Danzig mit seiner Anstellung zusammenfallen wird, in das Jahr 1636. In Huber, Rost und Martini's Handbuch wird Falck der niederländischen Schule beigezählt. Allein er wetteiferte mit niederländischen Künstlern mehr, als daß er Unterricht von ihnen empfangen hätte. Füßli berichtet, daß er in Paris viel für den fruchtbaren Franz Chauveau gearbeitet habe. Wenn wir Falck's Grabstichel näher betrachten, so haben wir nicht Chauveau als seinen Meister anzusehen, sondern eher einen Deutschen, wie Seidel annimmt, nämlich Cornelius Bloemaert, der durch seine in Paris gefertigten Blätter der Kupferstecherkunst einen neuen Aufschwung gab. 1643 stach Falck das Bildniß des Königs Ludwig XIII. und vielleicht zu nämlicher Zeit das des Kardinals Richelieu. Das Verdienstliche seiner Arbeit wurde von Künstlern anerkannt, denn, wie er schreibt, forderte ihn nachmals „der vornehmste Meister der Schilderkunst“ auf, nach Paris zurückzukehren und sich dort niederzulassen. Ehe er sich zur Heimkehr wandte, verweilte er wahrscheinlich eine Zeitlang in den Niederlanden, um in Antwerpen die Rubens-Dyck'sche Stecherschule kennen zu lernen, die damals bereits in Cornelius Visscher das Haupt einer neuen Schule erzogen hatte. Falck's Verbindung mit Cornelius von Dalen, einem Schüler Visscher's, zur Herausgabe einer Folge von Kunstblättern scheint darauf hinzudeuten. Seiner Vaterstadt wiedergegeben, wußte der jüngere Falck sich nicht allein gegen Wilhelm Hondius zu behaupten, sondern er gewann ihm auch den Preis ab. Wenn dieser sich rühmen konnte, van Dyck's Günstling gewesen zu seyn, so stand Falck wenigstens im Vernehmen zu Dyck's ehrenwerthen Nach-

[1] Geschichte des preußischen Staates II. S. 348.

[2] Das Monogramm FAN, das Bonllot, mit Bezugnahme auf Gori, für das eines anconitischen Malers und Stechers erklärt, von dem Bartsch zwei Porträts namhaft macht, finden wir auf dem des Rathsherrn Konstantin Ferber mit der Jahrzahl 1586 und auf dem des Professors Joachim Cimbarius mit der Jahrzahl 1588. Obgleich am Hof des Markgrafen Albrecht I. in Königsberg ein trefflicher Kupferstecher Jakob Blak lebte, so kennen wir keinen Kupferstich aus seiner Zeit.

Digitized by Google

folgern, beide stachen nach Justus d'Egmont[1] und Daniel Schultz, welcher Letztere sich auch in der Kupferstecherkunst versucht hat, beide fertigten das Bildniß des Königs Johann Casimir und des Kanzlers Oxenstierna. Mit sichtbarer Liebe stach Falck unter den berühmten Männern Danzigs den Astronomen Hevelius, der sich auch mit der Kunst befaßte und so viel von ihr verstand, um seine gelehrten Werke mit selbst-gezeichneten und gestochenen Bildern auszustatten. Hevelius schenkte dem landsmännischen Künstler volles Vertrauen und bestellte wahrscheinlich bei ihm das erste Blatt, das er in Danzig stach, das Titelkupfer zu der 1647 erschienenen Selenographia. Falck sollte später ihm noch ein zweites Titelkupfer liefern. Auf seinen Reisen, denn Falck wechselte oft seinen Wohnplatz, und durch seine künstlerischen Verbindungen gelang es ihm, seinem gelehrten Gönner gemalte Bildnisse und Kupferstiche mit architektonischen Mustern zu verschaffen; denn Hevelius besaß sieben Häuser, die er, wie es scheint, nach dem neuesten Geschmack zu dekoriren bemüht war. Die Betriebsamkeit, mit der Falck jede Gelegenheit ergriff zu ehrenvollen und einträglichen Arbeiten, ließ ihn die Fremde suchen; aber überall und stets trug er einen Theil seiner edlen Bestrebungen als fromme Schuld der Heimath ab, und er stach Bildnisse Danziger Notabilitäten in Stockholm und Hamburg. In gleichem Maaß war es wohl patriotische Liebe von seiner Seite und rühmliche Anerkennung von der seiner Landsleute,[2] die der Entfernung ungeachtet einen künstlerischen Verkehr unterhielt. Der Ruf von Falck's Leistungen drang auch zu den Ohren der Königin Christina. Gern folgte der Kupferstecher einer Einladung nach Stockholm, wo er nach den Bildern Daniel Beck's, eines Schülers von van Dyck, dreimal die Königin zwischen den Jahren 1649 und 1653 in Kupfer stach. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß er während des Aufenthalts in Stockholm von Zeit zu Zeit nach Danzig hinüberschiffte, um Bestellungen anzunehmen. Auch nach der Abdankung der Königin im Jahre 1654 verlangte es ihn nicht, sich in der Heimath niederzulassen, und er zog es vor, sich nach Kopenhagen zu begeben. Füßli's Angabe: „die Könige von Schweden und Dänemark beriefen ihn an ihre Höfe" will nicht wörtlich genommen seyn. Da Falck nicht das Porträt des dänischen Königs gestochen, so haben wir anzunehmen, daß er auf eigene Gefahr den Wohnsitz veränderte. Von seiner Thätigkeit in Kopenhagen zeugt nur das Porträt des dänischen Generals Schack. Albert Hälwech, mit dem, wahrscheinlich in frühern Jahren, Falck an einer Folge von allegorischen Figuren gearbeitet, war zum königl. dänischen Kupferstecher erhoben. Er betrieb mit seinen Schülern in Kopenhagen die Kunst als ein Monopol und kannte wahrscheinlich Wege, um den gefährlichen Gast bald wieder zum Abzug zu bestimmen. Falck ging nach Danzig zurück, aber auch hier war seines Bleibens nicht. Die Stürme des schwedisch-polnischen Krieges, die erst 1660 der Friede zu Oliva wieder fesselte, verherrlichten den Siegen der Kunst, der als viel versprechende Saat auf dem nordischen Boden erwuchs. Wilhelm Honthus lehrte nach dem Haag zurück, woher er gekommen war; Georg Forster gab die Druckerei auf, deren Adresse wir zuletzt auf Platten von 1657 vorfinden, und Jeremias Falck, der einer großen Anzahl polnischer Magnaten ein dauerndes Andenken gestiftet, versuchte sein Glück in Holland. Er reiste nach Amsterdam. Hier wohnte ein Schüler Tycho de Brahe's, der Geograph Bläuw, dessen Bekanntschaft der Künstler machte, vielleicht durch Hevelius schriftlich an ihn empfohlen, und dessen Bild er stach, um sich selbst einen Empfehlungsbrief zu schreiben. Gerhard Reynst, Rathsherr und Schöppe in Amsterdam, besaß eine werthvolle Sammlung von Gemälden der italienischen und niederländischen Schule, die er durch entsprechender Kupferstiche zu allgemeinerer Kenntniß zu bringen willens war. Er hatte für das Unternehmen Cornelius Visscher und dessen Schüler Cornelius van Dalen gewonnen. Da mit dem Letztern Falck bereits an einem Kupferstichwerk gearbeitet, so nahm Gerhard Reinst um so weniger Anstand, ihm eine Anzahl Platten zu übertragen, als er die Herausgabe seiner Galerie gefördert sehen wollte. Falck wurde zu schneller Arbeit gedrängt und fertigte in wenigen Jahren viele treffliche Kupfer, von denen die Semiramis nach Guercino den Namen eines ausgezeichneten Blattes in Anspruch nimmt. Er verdiente 2600 Gulden und würde noch 100 Gulden verdient haben, wenn sein Kunstbeschützer, einer, wie es damals wenige gab, länger gelebt hätte. „Der gute Herr kam ellendig um," so drückt sich Falck im beklagenden Tone aus. Die Gemälde wurden zerstreut und zum Theil von den Städten Hollands und Westfrieslands als ein Geschenk für Karl II. von England gesandt, das Kupferstichwerk, nach einem umfangreicheren Plan angeordnet, erschien erst nach dem Tode des Sammlers. Falck wußte nicht, wohin er sich wenden sollte und ging nach Hamburg, von woher er jenen Brief an Hevelius 10/20 Dezember 1658 schrieb, aus dem mehrere Einzelheiten mitgetheilt sind. Sein Aufenthalt in Amsterdam, wo er so Vieles und Bedeutendes zu Tage förderte, kann nur wier Jahre gewährt haben. Nur einstweilen wollte er in Hamburg seinen Wohnsitz aufschlagen und lieber seinen Weg von Neuem nach Holland richten, als der Aufforderung eines Malers nach Paris folgen. Er nahm in Hamburg die Verbindung mit seiner Heimath wieder auf zu fernerer Beschäftigung. Durch einen aus Danzig auswandernden Bildhauer empfing er ein Schreiben eines dortigen Bürgermeisters. Er stach das Bildniß des Bürgermeisters Konstantin Ferber in Danzig und das des Tycho de Brahe für Hevelius, nachdem er für denselben durch Bläuw's Vermittelung sich um Bilder von Tycho de Brahe und Copernicus bemüht hatte. Das versprochene Titelblatt zu Hevelius' Cometographia wurde nicht von ihm geliefert. Wenn Falck 1658 über Schmerz im rechten Arm klagt, der ihn seit lange nur mit Mühe die Feder führen ließe, so haben wir das Uebel als ein vorübergehendes anzusehen, das also weder als Verbote seines Ablebens sich ihm aufdrängte, noch seine künstlerische Thätigkeit aufhob. Wahrscheinlich verlieh er nicht wieder Hamburg, und beschloß sein Wirken mit einer untergeordneten Arbeit, dem Stich von verzierten Buchstaben, die ein königlich polnischer Hofjuwelier für seine Werksgenossen herausgab. Falck besorgte von Hamburg aus seinem Gönner Hevelius die architektonischen Kupferstiche des le Peitre (Pautre), wie sie nach und nach erschienen. Die Sendungen dauerten bis zum 12. Oktober 1663 fort. Im Jahre 1668 lebte Falck wohl nicht mehr, denn in diesem erschien die Cometographia mit einem Titelkupfer von Lambert Visscher. Er wird etwa 50 Jahr alt geworden seyn.

Obgleich Falck in Ehren dem Könige von Polen und der Königin von Schweden diente, so wurde er dennoch nicht mit einem Titel begnadet, den sich die ausgezeichneteren Porträtstecher seiner Zeit erwarben.

Das Verzeichniß seiner Arbeiten besteht, neben der Mehrzahl von Bildnissen, aus Stichen nach historischen und allegorischen Gemälden, Abbildungen nach architektonischen und plastischen

[1] Ist er der vornehmste Meister der Schildereskunst, dessen Bild gewalt? Etwas dieser ihn zu einer Reise nach Danzig, wegegen Egmont den Kupferstecher einlud, Paris zum bleibenden Aufenthalt zu wählen?

[2] Eine Erfparnis war es wohl in seinem Fall, die sie bestimmte, sich an den eingebornen Künstler zu wenden, denn im 17ten Jahrhundert soll man es bei Porträts nicht auf den Preis an, und die Eigenliebe der Danziger wählte die vornehmsten Stecher. Dilger, Schrader und Gottraldt ließen ihr Bild von Oberlinck, Heyßing und Angelten von Mannlichhofen, Schmidt aus Rosenberg von Bloeteling, Strauch, Wolfeles, Titius u. s. w. von E. Haintzelmann, Brynmann, Barthel Schmann u. s. w. von L. Hedenaeve stechen. Der Maler, nach dem alle diese Meister arbeiteten, war Andreas Strch in Danzig.

Digitized by Google

Erfindungen, Titelblättern und endlich kunstvollen Buchstaben. Wir besitzen nur eine Radirung von ihm. Was seinen Grabstichel betrifft, so können wir das Lob für ihn in Anspruch nehmen, das v. Quandt dem Cornelius Visscher ertheilt. Durch Anwendung einfacher Mittel weiß er einen glänzenden Effekt hervorzubringen. Seine Strichlagen zeigen geringe Abwechslung, und dennoch ist der verschiedene Charakter des Darzustellenden in seinen Hervorbringungen bestimmt und deutlich ausgeprägt, und durch eine geschickte Behandlung erscheint die Wahrheit überall liebenswürdig. Das seine Kunst nicht mehr, als ihr gut dünkte, sich von dem Werk der Maler abhängig erklärte, zeigt die Aehnlichkeit seiner Bildnisse unter einander, wenn sie auch nach sehr verschiedenen Meistern gearbeitet sind. Seine Kupferstiche sind gleichmäßiger ausgeführt als die anderer Meister, was sich aus dem Umstande, daß er sich keine Schüler als Mitarbeiter erzog, erklären läßt. Ob Falck bisweilen eigne Erfindungen gestochen, ist um so zweifelhafter, als er sich selbst nie als Zeichner auf seinen Platten nennt, während die mitlebenden Kupferstecher, wenn sie nicht zu komponiren, doch wenigstens zu porträtiren verstanden. Falck hat eine große Zahl Kunstblätter hinterlassen, der Abt von Marolles besaß 93 derselben, die aber nach den Namen der Maler zu urtheilen, die Füßli anführt, wohl nicht alle beglaubigt waren. Das untenstehende Verzeichniß zählt noch mehrere auf, aber auch hier kann nicht für alle gebürgt werden. Wie Falck's Kupferstiche geschätzt sind, geht aus der enormen Summe hervor, mit der eines seiner Blätter bezahlt wurde.

Bildnisse,

vornämlich von Danzigern, Polen und Schweden, in gewöhnlichem Folio, wenn nicht das Format besonders angegeben ist.

1) Ludovicus XIII. Franciae et Navarrae Rex Just. ab Egmont pinx. 1643. Mit vergierter Einfassung. [1]

2) Ludwig XIII. zu Pferde in einer Landschaft. Gr. Fol.

3) Cardinal Richelieu zu Pferde in einer Landschaft. H. David pinx. Gr. Fol.

4) Anna Regina Franciae. Egmont pinx.

5) Daniel Dilgerus Gedan., in patria Doctor et Theologus. S. Wagener pinx. 1648. In Rembrandts Styl.

6) Joh. Mechinger, Pastor zu St. Katharinen. Ad. Boy pinx.

7) Bildniß des Rathsherrn Nathanael Schmieden.

8) Bildniß des Rathsherrn Stüve.

9) Constantinus Ferber. Prae-Consul. Ad. Boy del. In Hamburg gestochen.

10) Gabriel Schumann Consul et Camerarius L. de Necker pinx. Kl. Fol.

11) Joh. Hevelius. Helmich ab Iwenhusen pinx. Ein Blatt, das den Astronomen in jüngern Jahren darstellt, als man ihn gewöhnlich abgebildet findet, und sich durch eine besonders zarte Ausführung auszeichnet. Kl. Fol.

12) M. Hartv. Wichelmannus philosophus. P. Westphal pinx. J. Falck Polonus sc. Kl. Fol.

13) Joh. Casimirus. Rex Poloniae.

14) Bogusl. Princeps a Radziwill Dux Bierzarum etc. M. Dux Lithuaniae Comes stabuli. D. Schultz pinx. 1654.

15) Georg Comes Ossolinski S. R. Imp. Princeps Supr. regni Poloniae Cancellarius.

16) Bogusl. Comes a Leszno-Leszynski Pro-Cancellarius regni. D. Schultz pinx. 1653.

17) Georg Comes in Wisznic et Jaroslaw Lubomirski S. R. Imp. Princeps regni Poloniae supr. Marescallus. Id. pinx. 1653.

18) Lucas Comes de Buin Opalinski Marescalcus Rubiecensis Id. pinx. 1653.

19) Hieron. Radziejowski Cancellarius.

20) Achatius a Przylek Przylecki, Castellanus Oswiecensis. D. Schultz pinx. 1652.

21) Wenceslaus, Comes Leszno Leszynski.

22) Car. Ferdinandus Princeps Polon. Episc. Plocensis et Vratislaviensis.

23) Matth. Lubienski, Archiepisc. Gnesnensis D. Schultz pinx.

24) Peter Gembicki. Episc. Cracoviensis.

25) Andr. Leszno Leszynski, Episc. Camenicensis J. Falck Polonus sc.

26) Gregor Tyszkiewicz, Episc. Vilnensis.

27) Stanisl. a Busznin Patrokonski, Episc. Chelmensis. Dankers pinx.

28) Christina regina. D. Beck pinx. 1649.

29) Christina regina Sueciae. Id. pinx. 1653.

30) Dieselbe als Pallas dargestellt auf einem Postament. J. Falck sc. et exc. 1653. 4.

31) Carolus Gustavus Rex Sueciae 1654.

32) Joh. Adolphus Comes Palatinus (Bruder von Karl Gustav) D. Beck pinx.

33) Adolphus Johannes Comes Palatinus. (Ohne Maler.)

34) Axel Oxenstierna Cancellarius. D. Beck pinx. Stockholmiae fec. et exc. 1652. Oval in Fol.

35) Gustavus Horn, Praefectus belli.

36) Leonardus Torstenson. D. Beck pinx. 1649. Oval in Fol.

37) Joh. Christoph L. B. de Königsmark Comes de Westerwick Campi Marescallus, Id. pinx. 1651.

38) Rup. Duglass, Sueciae militiae equestris Generalis. Id. pinx.

39) Axel Lillie Sueciae Generalis. Id. pinx.

40) Comes Gabriel de la Gardie. Id. pinx.

41) Comes Jacobus de la Gardie. Id. pinx 1652.

42) Pontius Comes de la Gardie, Capitaneus generalis et Livoniae Gubernator. Id. pinx.

43) Arwed Wittenberg, Comes de Neuburg etc. Senator et tormentor. bellicor. Praefectus. Id. pinx 1653.

44) Comes de Arnsburg. Id. pinx.

45) Frider. Christoph ab Hammerstein Exercitus Praefectus.

46) Ludov. de Geer, Senator. D. Beck pinx.

47) Swede Boot, Consiliarius Reg. Id. pinx.

48) Hans Schack, dänischer General. C. van Mander pinx.

49) Fridericus Dux Holsatiae. In halber Gestalt.

50) Fridericus Guilielmus Elector Brandeburg. S. Rom. Imp. Archi-Camerarius 1647.

51) Die Herzogin von Massavia (?) stzend. Peter Lely pinx. [2]

52) Tycho de Brahe. Non habere sed esse.

53) Guilielmus de Bleuw, Geographus Amstelodamensis.

54) Adrianus Spiegelius. Titelkupfer zu der Ausgabe seiner Werke, welche Amsterdam 1645 erschienen. [2]

55) Christianus Woldenburg, Doctor Philos. Crempa-Holsatus. T. de Neys (Noyez) pinx.

56) Joh. Mueller, Theologus.

57) Ulricus Wolcius.

58) Hugo Eberhardus Cratz.

[1] Bei Nagler heißt es von Justus d'Egmont, daß „er in Diensten Ludwigs XIII. und XIV. stand. Er malte die Bildnisse dieser Könige, die (!) J. Falck gestochen."

[2] In: Schulz, Ueber alterthümliche Gegenstände in Danzig S. 59 angeführt mit der Bemerkung, daß das Blatt in der Auktion des Herrn Otto 1827 mit 23 Pf. St. 2 Sch. bezahlt sey.

[2] Huber, Rost und Martini.

Digitized by Google

Historische Blätter,

meistens zu Folgen gehörig, an denen Falck oft mit verschiedenen Künstlern gearbeitet.

58—62) Die vier Evangelisten in halben Figuren. 4. (Nach Füßli von Falck erfunden.)

63—66) Die vier Jahreszeiten, als reich bekleidete Figuren dargestellt. (Nach dem Sternberg'schen Katalog ist Falck der Zeichner.)

Duodecim mensium nec non diei et noctis icones.[1] Nach 14 Gemälden Sandrart's der in eben so vielen Figuren die Monate, Tag und Nacht darstellte. Gestochen von T. Matham, J. Suyderhoef, R. a Persyn, C. van Dalen, A. Hülwech und J. Falck. Die Blätter klein Folio sind mit lateinischen Versen versehen.

67) Martius. Martius hic a Marte etc.

68) Dies. Pulchra dies pulchram etc.

69—73) Die fünf Sinne, in allegorischen Figuren ohne Namen des Erfinders mit französischen und lateinischen Versen. Gr. Fol.

74—77) Die vier Weltgegenden, durch Figuren mit Thieren dargestellt. (Nagler.)

Varinum imaginum a celeberrimis artificibus pictarum caelaturae, elegantissimis tabulis repraesentatae. Ipsae picturae partim extant apud viduam Gerardi Reynst, quondam hujus urbis Senatoris et Scabini, partim Carolo II. Britanniarum Regi a Potentissimis Hollandiae Westfrisiaeque ordinibus dono missae sunt. Amstelodami (Cabinet du bourgmestre Reynst).[2] Die Kupferstiche von Cornelius Vischer, Cornelius van Dalen d. J. und J. Falck, welcher 15 Blätter lieferte, nämlich:

78) Maria mit dem Kinde und hinter ihr die heil. Anna. Halbe Figuren. Das Bild wird dem Andrea del Sarto und andern Malern zugeschrieben.

79) Christus trägt das Kreuz. Nach Schiavoni.

80) Die Cyclopen bei der Arbeit, oder die vier Schmiede. Nach Caravaggio.

81) Semiramis erhält, als sie sich schmückt, die Nachricht von einem Aufruhr. Nach Guercino.

82) Predigt des Täufers Johannes. Ein Hauptblatt. Nach A. Bloemaert. Falck Polonus.

83) Ein Satyr mit einem Fruchtkorb, dabei Ceres und eine weibliche Figur, die in ein Horn stößt. Nach Jordaens.

84) Eine Gesellschaft von Soldaten und Mädchen beim Trunk, gewöhnlich das Vorbeil genannt. Nach van Lys.

85) Die Kreuztragung. Nach van Dyck.

86) Maria mit dem Jesuskinde, welches einem vom Heiligen Johannes gehaltenen Lamme Kräuter reicht. Nach Stella.

87) Maria als Himmelskönigin. Nach Egmont.

88) Esau verkauft seinem Bruder Jakob das Recht der Erstgeburt. Nach Tintoretto. Falck Polonus.

89) Ein Mann und eine Frau, welche fingen. Nach van Lys.

90) Die alte Buhlschwester bei der Toilette. Nach demselben.

91) Das Konzert. Vier Personen, drei Männer und eine Jungfrau singen. Halbfiguren. Nach Giorgione.

92) Die heil. Familie mit dem kleinen Tobias und andern Figuren. Nach Palma Vecchio.

[1] Es existiren gegenseitige Kopien ohne die Namen der Stecher.

[2] In Winckler's Auktionskatalog, Thl. IV, sind die einzelnen Blätter des seltenen Werkes verzeichnet, aber nicht ganz richtig.

Abbildungen nach architektonischen und plastischen Gegenständen.

93—94) Ehrenpforte bei Gelegenheit des Einzugs der Königin Ludovica Maria in Danzig, 1646 errichtet. Dazu die daran gemalten Thaten des Herkules. Nach den Zeichnungen des Erfinders Adolph Boy. Gr. Fol.

95) Eine andere Ehrenpforte für dieselbe Feier. Gr. Fol.

96) Pallas mit Lanze und Schild bewaffnet. Nach Quelinus 1656. Eine Radirung.

97) Flora eine Büste. 4.

98—105) Die acht Bildsäulen: der Friede, die Eintracht, die Freiheit, der Ueberfluß, die Einigkeit u. s. w. auf dem Langgassischen Thore in Danzig, das von Abraham v. Blocks gebaut und von Peter Ringering mit Sandsteinfiguren geschmückt ist. 1648 und 1649. Gr. Fol.

Ornamente.

106) Titelblatt zu Hevelius' Selenographia.

107) Libellus novus cum aeneis picturis usui aurifabrorum eic. Inv. et ed. J. Ch. Bierpfaf S. R. M. Pol. et Suec. aurifaber aulicus, nunc civis Thorunens. 24 Blätter mit den verzierten Buchstaben des Alphabets sc. J. Falck Hamburgi. Quer 4.

Königsberg, im Oktober 1847.

A. Hagen.

Nachrichten vom Februar.

Versteigerung.

Berlin. Es wird in diesen Tagen hier die Versteigerung der von dem l. Professor Koerfchmar hinterlassenen alten Bilder stattfinden, deren Werth bei der Kenntniß, welche Kretschmar als Künstler besaß, nicht zweifelhaft seyn kann. Es sind Bilder aus der niederländischen, deutschen und italienischen Schule, sämmtlich sehr wohl erhalten und zum Theil mit unverfälschten Kennzeichen ihrer Aechtheit versehen. Unter den niederländischen Bildern bemerken wir: zwei kleine sehr saubere ausgeführte historische Bilder von Fr. Franck (die Bergpredigt) und Heemskerk: eine schöne reichstaffirte, klare Landschaft, mit Architektur im Vordrunde und Schiffen im Hintergrunde, von Lingelbach, ein großes Schlachtstück von Maes, ein Frachtstück von Bray, mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1663, ein treffliches großes Stillleben von Weenix, einen schönen de Heem, ein großes Bild, eine Küche mit Früchten, Wild, Geflügel u. s. w. von Ryc. v. Utrecht, ein ausgezeichnetes Seestück von van der Velde, ein schönes Bild einer sennzösischen oder belgischen Schützengabe, Kunststück, von Denys, mit dem Wappen versehen, ein großes historisches Bild von G. Segers (Simon und seine Tochter im Gefängniß) u. s. w. Unter den italienischen Bildern zeichnen sich ein großes Bild, Christus und die Samariterin am Brunnen, und der venetianischen Schule (vielleicht Bonifazio), ein Andres del Sarto (Madonna mit dem Kinde) u. s. w. aus. Von Interesse dürfte es seyn, in dieser Sammlung auch ein schönes Brustbild von Prüne, die Prinzessin Amalie, Schwester Friedrichs des Großen, als junges Mädchen, mit einem Hündchen darstellend, zu sehen, das vielleicht zu den besten Bildern des berühmten Meisters gehört. — Wie wir vernehmen, werden die Bilder vor der Versteigerung in der Wohnung der Wittwe (Nr. 7 Artilleriestraße) einige Tage lang ausgestellt seyn.

Sammlungen.

London. Die Verwaltungsräthe der Nationalgalerie haben von der dargebotenen Sammlung des Mr. Vernon nur wenige Skizzen ausgeschieden, so daß 160 Bilder von Meistern wie Turner, Etty, Eastlake, Maclise, Mulready, Uwins, Leslie, Wilkie, Lawrence, Reynolds, Gainsborough, Ward ꝛc. zur Nationalgalerie hinzugefügt werden, sobald für die Möglichkeit der Aufstellung derselben Vorsorge getroffen seyn wird. Man spricht vom Bau eines neuen Galeriegebäudes. ef.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

№ 17. Donnerſtag den 6. April 1848.

Italieniſche Kunſtgeſchichte.

(Schluß.)

10) Storia della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano scritta da Carlo d'Arco. Con tavole. Mantua, 1838. 147 S. und 63 Kupfertafeln gr. Fol. II. Aufl. gr. 4.

Die Anzeige dieſes tüchtigen Werkes würde nicht ſo ſpät erfolgen, hätte ich nicht die Meinung gehegt, daß daſſelbe ſeit längerer Zeit ſchon in Deutſchland bekannt wäre. Der Umſtand aber, daß in dem ſonſt dankenswerthen Aufſatz: „Ueber das Privatleben des Giulio Romano“ in Nr. 31, 1847, dieſer Blätter, welcher einen Auszug aus P. Mazio's Bemerkungen im Saggiatore und aus einem ältern Mantuaner Schriftchen bringt, der Arbeit des Grafen d'Arco auch nicht mit einer Sylbe gedacht wird, veranlaßt mich, dieſe Vergeßlichkeit, ſo viel an mir liegt, gutzumachen zu ſuchen. Was Vaſari und andere Biographen über Giulio beigebracht, wird durch das vorliegende Buch ergänzt, welches für des Künſtlers römiſches Leben nichts Neues, umſomehr Neues und Urkundliches aber für ſeinen Mantuaner Aufenthalt bringt. Der vollſtändige Name dieſes größten Schülers des Sanzio heißt in ſeinem Teſtament: Julius filius quondam dni Petri Pippi de Tanutiis Romanus; nach dem Mantuaner Todtenregiſter ward er im Jahr 1499 geboren — Vaſari hat das Jahr 1492, was ungeachtet jener Autorität glaubwürdiger ſcheint, wenn man bedenkt, in welcher Zeit er Raffael zur Hand war. Seine römiſchen Verhältniſſe, ſeine bevorzugte Stellung zu Raffael, ſeine Freundſchaft mit dem Grafen Baldaſſar Caſtiglione, ſind bekannt; längſt iſt in Bottari's Sammlung der Brief des Letztern an Giulio de' Medici (Clemens VII.) gedruckt, welchen er um eine Aufſeher für Giulio's Schweſter bittet, die den Bildhauer Lorenzetto heirathete und jedenfalls von dem Bruder thätigſt unterſtützt ward. Ich verweiſe hier alſo weder bei ſeinen Malerwerken, unter denen der Konſtantinsſaal, der in Genua befindliche h. Stephan, die Madonna della Gatta die berühmteſten ſind, noch bei den Bauten, der Villa Madama, der Villa Lante, dem Alberiniſchen Hauſe in Via de' Banchi, manchen unvollendeten nicht zu gedenken, unter denen ſeine eigne Wohnung an Macel de' Corvi. Seine großartigere Thätigkeit entwickelte ſich in Mantua, wohin der Markgraf Federigo Gonzaga ihn rief. Im Mai 1523 fand die Unterhandlung mittelſt Caſtigliene's ſtatt, welcher die Geſchäfte für den Markgrafen am päpſtlichen Hofe beſorgte. „Will Giulio der Maler kommen,“ ſchrieb Caſtiglione, „ſo werden wir ihn mit Freuden empfangen.“ Nur der Papſtes Zuſtimmung ward erfordert; dieſe wurde ertheilt und von Mantua aus kam Reiſegeld, aber noch zögerte der Maler. „Ich verfehle nicht,“ ſchreibt der Geſandte an den Marcheſe im September 1524, „dem Maler Giulio ſtets anzuliegen, er möge nach Mantua kommen, und hoffe auch ihn dahin zu führen, indem er ein großes Verlangen danach an den Tag legt; er wartet auf nichts als auf Bezahlung vom Papſte für den Saal (des Konſtantin), der ſehr ſchön geworden iſt.“ Am 4. Oct. ſchreibt Caſtiglione wieder: „Anderes bleibt mir nun nicht zu ſagen, außer daß ich, ſo unſer Herr Gott will, morgen meine Reiſe antreten und über Loreto gehen werde.“

Wahrſcheinlich war Giulio in ſeiner Begleitung. Im Dezember des genannten Jahres finden ſich, wie auch in dem erwähnten Aufſatz ſteht, Zahlungen an ihn im Buche der Gonzaga'ſchen Penſionäre, ohne aber daß ſein Gehalt feſtgeſetzt wäre.

Wie wohlwollend und ehrenvoll Giulio vom Gonzaga aufgenommen ward, in deſſen Hauſe die Kunſtliebe längſt einheimiſch war (wie ſehr ſeine Mutter Iſabella von Eſte für Kunſt und Alterthum ſich intereſſirte, geht namentlich aus vielen von Gaye im Carteggio inedito mitgetheilten Briefen hervor), weiß man durch Vaſari und Andere. Der Glanz der Gonzaga's war nie größer geweſen. Federigo erſtreute ſich der Stellung, welche ſein Vater Francesco, der gegen Karl VIII. am Taro beſchligt hatte, ſich gemacht; Karl V. ſich anſchließend, gelangte er nicht lange darauf zur herzoglichen Würde; durch ſeine Heirath mit der letzten Paläologin von Monferrat erwarb er Anſprüche auf dieſe Markgrafſchaft, welchen vor denen ſeiner Mitbewerber Savoyen und Saluzze der Vorzug gegeben ward. Die vermaligen Reſidenzen Nordſtaliens, Mantua, Ferrara, Guaſtalla, Mirandola und wie die kleineren alle heißen mögen, Urbino dann und Camerino in der Mitte der Halbinſel, ſind ſo geſunken, daß man einige Mühe hat, ſie ſich mit dem ehemaligen glänzenden Leben zu denken. Und doch bezeugen die Bauten, die in ihnen aufgeführt, die Kunſtwerke, welche ihnen noch zu vielem Unglück, nach ſo arger Beraubung geblieben ſind, wie rege dieß Leben war. Man blicke auf Mantua in Giulio Romano's Tagen: da entſtanden der Palazzo del Te, die untergegangenen Fresken in Marmirolo, die im hergeblichen Schleſſe, von denen leider gleichfalls wenig geblieben iſt, der Dom und vieles Andere. Und Giulio war auch bei hydrauliſchen Arbeiten thätig, indem es darauf ankam, die Stadt vor den Ueberſchwemmungen durch den Mincio zu ſichern, das Niveau zu regulieren, dem Gewäſſer beſſern Abfluß zu verſchaffen. Und er baute ſich ſelbſt ein ſchönes Haus in Mantua, welches, wenn gleich durch neuern Zuſatz die urſprüngliche Harmonie geſtört erſcheint, durch ſeinen zugleich kräftigen und zierlichen Styl an die florentiniſchen Paläſte wie an die ſeines Meiſters Raffael erinnert. Ueberdieß war er in der Umgebung und in benachbarten Städten viel beſchäftigt und gewünſcht, als Architekt wie als Maler; der Umbau der Kirche S. Benedette zu Polirone, 10 Millien von Mantua, Pläne für Ferrara, Vicenza, für S. Petronio zu Bologna u. ſ. w. fallen in ſeine vielbeſchäftigten ſpäteren Jahre.

Die Gunſtbezeugungen des Gonzaga waren nicht geringer. Man hat von ihm das Wort bewahrt: er könne nicht leben ohne Giulio. Am 5. Juni 1526 ertheilte er ihm, ſeinem Bruder und den Nachkommen in infinito das Bürgerrecht. Am 13. Juni deſſelben Jahres ſchenkte er ihm ein Haus, während es in der Verleihungsurkunde heißt: »dilectum nostrum Julium Pippi Romanum ipsum gratissimum habemus ac cum eodem benigne agere decrevimus.« Am darauf folgenden 31. Auguſt ernannte er ihn zum Edelmann, zum Vikar des Hofes und

Digitized by Google

obersten Aufseher der Bauten des ganzen Staates, wemit am 20. November der Auftrag, die sämmtlichen Straßen der Stadt pflastern zu lassen, verbunden ward. Giulio's Jahrgehalt belief sich damals auf 500 Goldducaten, mehrte sich aber später noch bedeutend. Am 21. Juli 1528 verlieh er ihm auf immer die Einkünfte der großen Wasserfuge, welche an der über den schmalen Theil des Sees führenden bedeckten Brücke im vorhergehenden Jahrhundert gebaut worden war, und verordnete, daß das Holz für dieselbe zollfrei zugelassen werden sollte. Die regelmäßigen Einkünfte des Künstlers, abgesehen von dem, was er für einzelne Werke, für Gemälde u. A., die ins Ausland gingen, erhielt, waren so bedeutend, daß er wohl »da Signore« leben konnte, wie Benvenuto Cellini, der ehemalige Genosse seiner teilen Tage in Rom, sich ausdrückt, indem er die Aufnahme, die er bei Giulio gefunden, sehr belobt. Daß Neid und Anfeindungen nicht ausblieben, ist natürlich. Die vielen Bauten und der mit der Größe und den Mitteln des Staats nicht im Verhältniß stehende Aufwand nöthigten den Gonzaga, die Auflagen zu erhöhen; das Volk murrte gegen den Architekten und es fehlte nicht an Drohungen, die gegen ihn ausgestoßen wurden. Der Herzog erklärte, Schmähungen gegen Giulio werde er wie Schmähungen gegen seine eigne Person betrachten, und verordnete zugleich, daß kein Gebäude ohne dessen Gutheißen aufgeführt werden dürfe.

Im Sommer 1529 verheirathete sich Giulio mit Elena Guazzi, aus einer achtbaren, aber nach der Mitgift zu schließen, nicht reichen Bürgerfamilie in Mantua. In demselben Jahre starb in Spanien, wo er päpstlicher Nuntius war, sein erster Gönner, der treffliche Castiglione. In der Kirche Sta. Maria delle Grazie zu Curtatone bei Mantua ward er beerdigt: das Denkmal ist nach Giulio's Zeichnung, der hier aber keineswegs ein glückliches Werk geschaffen hat. Nach dieser traurigen Pflicht sollten ihm erwünschtere Aufgaben zufallen; im Jahr 1530 hatte er bei Gelegenheit der Verleihung der Herzogswürde, im folgenden Jahre bei Federigo's Vermählung mit den Feierlichkeiten, Festspielen, Triumphthoren u. s. w. viel zu thun.

Manche Briefe sind uns geblieben, mittelst deren Giulio den Herzog über die unternommenen Arbeiten Auskunft ertheilt. So schreibt er diesem nach Casale (Hauptstadt des Montferrat) am 15. Oktober 1531: „Hiemit zeige ich Ew. Exc. an, daß die Arbeiten im Kastell so weit vorgerückt sind, daß sie zu der angeraumten Zeit vollendet sein werden. Die andern aber am neuen Bau kann ich nicht so sicher als fertig versprechen, weil ich die Steinplatten nicht erhalten habe. Geht es aber nur einigermaßen, so denke ich, daß er ringsherum mit schönen Bildern geschmückt sein wird. Ich würde die Gemälde im Innern schon vollendet haben, aber den Maler des Mf. Carlo habe ich nie bekommen können, und der Aurelio, welcher im T beschäftigt war, entsieht mit verschiedenen bereiteten Zeichnungen, sobald er die Abreise Ew. Exc. erfuhr. Ich werde nicht Mühe noch Wachsamkeit sparen, um es dahin zu bringen, daß Alles so gut wie möglich gefördert werde, aber Mantua ist in diesem Augenblick entblößt von Malern und Vergoldern, denn viele sind nach Trient und Bozzolo (Gonzaga'sches Lehn) und Luzara gegangen und arbeiten für die benachbarten Herren und Ortschaften. Demnach hoffe ich, daß Ew. Exc. das Kastell in geeigneter Ordnung finden werden, als Sie vielleicht denken. Und indem ich mich Ihrer Gnade demüthig empfehle, küsse ich Ihnen die Hand."

Und zu Ende desselben Monats: „Aus zweien Briefen und einem andern im Auftrage Ew. Exc. vom Cavalieri gesandten, habe ich vollständig ersehen, welcher Ihr Wille ist, und habe mich an die Ausführung gemacht, obgleich das Wetter ungünstig ist und die Wasser so hoch gehen, daß sie Mantua durch die Deichbrüche zu überschwemmen drohen. Wäre es aber etwa unwahr, daß die Deiche Risse haben, so werden die Wasser über sie weggehen. Unter diesen Umständen beeilere ich mich, das Mögliche zu thun und achte nicht auf die Besorgniß, welche Mf. Carlo erregt und sein lässiges Zahlen, denn Ew. Exc. weiß was noth thut, ohne daß ich Anderes schreibe. Ich füge weiter nichts hinzu, um Ew. Exc. nicht zu langweilen, wenn ich auch meine Ueberzeugung gegen Ew. Exc. aussprechen muß, der ich so lange ich lebe Habe und Leben zur Verfügung stelle. Wenn ich damit auch Niemanden einen Gefallen erzeigen kann, so wird es mir stets genügen, in Ihrer Gnade zu bleiben, der ich mich unterthänigst empfehle, indem ich Ihnen die Hand küsse."

Auch ein dritter, wenn gleich früher schon bei Bottari gedruckter Brief Giulio's, an Pietro Aretino gerichtet, möge hier stehen. „Ich bedaure sehr," schreibt er, „Euch nicht früher und nicht besser bedient zu haben; zur Entschuldigung möge die Augenkrankheit mir gereichen, welche mir kaum am Ostersonntag zur Kommunion zu gehen gestattete. Ueberdies haben der Herr Herzog und die Frau Herzogin mir bei ihrer Abreise so viel zu thun gelassen, daß ich mit Mühe das gegenwärtige kurze Stündchen gerauht habe, die gegenwärtige schlecht komponirte Zeichnung zu entwerfen. Ihr müßt Euch darüber nicht wundern, denn man hat mir Federzeichnungen von mir gesehen, und ich führe die Feder schlecht, da ich keine Uebung darin habe. So wie ich sie aber zu führen vermag, steht sie Euch mein Lebelang mit Freuden zu Diensten, indem ich aufrichtig und ohne Zierrerei mich mit Allem, was ich kann, anbiete. Ich thue dieß nicht des Lohnes wegen, sondern weil mich dünkt, daß es unter Freunden so sein sollte. Und indem ich Euch bitte, mir zu verzeihen, wenn ich nachlässig und langsam gewesen bin, küsse ich Euch die Hand. Mantua, den 27. April 1539."

Federige Gonzaga starb am 28. Juni 1540. Giulio verlor in ihm einen Beschützer, der seinen vollen Werth erkannte und würdigte. Er scheint anfangs die Absicht gehegt zu haben, Mantua zu verlassen; seine Familienverhältnisse, seine schöne Stellung, die Gunst, welche der Kardinal Ercole Gonzaga, Regent im Herzogthum für den siebenjährigen Sohn, ihm gewährte, seine bedenkliche Kränklichkeit endlich veranlaßten ihn zu bleiben. Die Achtung, welche der Kardinal dem Künstler bezeugte, spricht sich in dem schönen Briefe aus, welchen er bei dessen Tode an seinen Bruder Ferrante schrieb und welchen Gave in diesen Blättern (1838 Nr. 71) mitgetheilt hat. Nach dem Tode Antonio's da San Gallo ward er nach Rom berufen, um die Aufsicht über den Bau der Peterskirche zu übernehmen. Aber er starb zu Mantua am 1. November genannten Jahres.

Der Stammbaum von Giulio Romano's Familie ist folgender:

Piero (Zilliero) de' Glanuzzi oder di Gianezze
Pietro † 1521

Giulio, geb. 1492 oder 1499, † 1546, verheirathet 1529 mit Elena Guazzo
Girolama verheir. mit Lorenzo Boni (Bertio) gen. Lorenzetto, welcher 1541 †.

Raffaello † 1562 verheir. mit Orcole Malatesta.
Virginia
Erilleite † jung.

Giulio † 1562.
Sigismondo verheir. mit Caterina Peati

Roberto verheir. mit Angela Soragno † ohne Nachkommenschaft.
Gitterela verheir. mit Pelio Baßile aus Neapel.

Der in dem vorgenannten Aufsatze im Kunstblatt erwähnte Giambattista bei Cerno, Giulio's Bruder, scheint auch, wenigstens auf einige Zeit, in Mantua gewesen zu sein.

Giulio Romano's bedeutendste Arbeiten lassen sich folgendermaßen chronologisch ordnen:

Von 1514 an Theilnahme an Raffaels Fresken in den Loggien und Stanzen und in der Farnesina; 1521 ff. Villa Madama; 1524 Konstantinssaal beendigt; 1525 Anfang der Banten im

Digitized by Google

Palazzo del Te; 1526, Bildniß Giovanni's de' Medici delle Bande nere, nach der Todtenmaske; 1529 Denkmal für Baldassar Castiglione; 1531 Fresken in S. Andrea zu Mantua; 1532 Sala dei Giganti; 1533—34 Geschichte Davids im Atrium des Te und Darstellung des menschlichen Lebenslaufs; 1535 Pläne für Ferrara; 1537—38 Saal des Trojanerkriegs im alten Kastell am See; 1539 öffentliche Bauten in Mantua, Kirche zu Polirone; 1544 Anfang des Doms zu Mantua, Giulio's Wohnhaus; die schöne Porta di Porto gehört den letzten Jahren an; die Zeit der Entstehung der Staffeleibilder, der Madonna della Gatta, der Geißelung Christi, des Madonnenbildes für Jakob Fugger in Sta. Maria dell' Anima zu Rom, die Steinigung Stephans u. s. w. läßt sich nicht genau bestimmen; die Mehrzahl derselben gehört aber der römischen Epoche. Die schöne h. Familie in Dresden setzt der Verf. in das Jahr 1536, ich weiß nicht auf welchen Grund hin.

Der Inhalt des d'Arco'schen Buches, welchem in den Anhängen zahlreiche Notizen über die Zeichnungen, Bilder, Kupferstiche u. s. w., nebst einer bedeutenden Zahl Abbildungen von Giulio's Mantuaner Werken, von sehr nützlichen Werthe beigefügt sind, ist zu reich, als daß ich hier auf mehr denn die Hauptresultate aufmerksam machen könnte. Beifügen muß ich noch, daß der Verf. die Geschichte der laocoon Zeichnungen unter Raimondi's und Aretin's Theilnahme in Abrede zu stellen sucht, doch ohne rechten Erfolg. Was die von dem Sgr. Fr. Faccioli aufgewärmte Meinung betrifft, die Entwürfe zur Sala dei Giganti seyen nicht von Giulio, sondern von seinem Schüler Rinalde, so wird deren Ungrund von d'Arco sowohl wie von Gaye (Kunstblatt 1838, Nr. 71 ff.) erwiesen. Die Uebertreibungen dieses mehr denn angenehmen berühmten Werkes mögen freilich auf Rinaldo's Rechnung kommen. — Ueber den traurigen Zustand, in welchem der Palazzo del Te nach der Plünderung von 1630 sich befand, welche Mantua unheilbare Wunden schlug, gibt folgendes Bruchstück aus der ungedruckten Chronik des Federigo Amatei Auskunft:

„1728. Im Folge der verhergegangenen Kriege war der Palazzo del Te, welchen der erste Herzog Mantua's im Jahr 1529 außerhalb der Porta Pusterla erbauen ließ, den Unbilden der Witterung und dem Leichtsinn der darin einquartierten Soldatesla so zu sagen preisgegeben. Und da dieser Bau, so bemerkenswerth durch die Gemälde und Basreliefs des berühmten Giulio Pippi Romano, es verdiente der Ewigkeit erhalten zu werden, wenn's möglich wäre, so sorgte der Senatspräsident Pallicani eifrigst dafür, daß dieß schöne Denkmal der Zeit der früheren Herzoge nicht ganz in Trümmer sinken sollte. Nachdem er den Betrag der Kosten erkundet, beauftragte er, ohne dem kaiserlichen Schatz zur Last zu fallen, den obersten Aufseher der Wasserbauten einen starken Wasserstrahl in die schlammigen Fischteiche des Palastes zu leiten, nicht nur um die Luft gesunder zu machen, indem dem sumpfigen stagnierenden Wasser Leben und Bewegung gegeben ward, sondern auch selbes denen zu bedienen, die vormaligen Fontainen des Gartens zu speisen, deren Bleicröhren großentheils von den Soldaten herausgerissen und verkauft worden waren, so daß es nöthig war, sie zu erneuern. Er stellte dann das Material des hinfälligen Palastes wieder her, namentlich Dach, Fußboden, Thüren, Portale, ließ die Fenster wieder mit Scheiben versehen und den hellern Theil der Fresken mit dem Pinsel ausbessern, da der unwissende bäurische Wächter oder der freche Soldat sie mit rechter Freude zerkratzt und zerstört hatte, oder Pferdemist und tausendfacher Schmutz sie verdorben hatte. Bei dieser Gelegenheit ließ er dann einige verbessern und durch den Pinsel anständig bedecken, da sie durch ihre Nacktheit die Scham der Beschauer zu sehr verletzten."

Dieß hätte der Herr Senatspräsident freilich unterlassen können! Hierauf kamen die umfassenden Restaurationen Bottani's und Poppe's. Heutzutage ist der Ort wenigstens sehr reinlich und sehr sorglich gehalten.

Kl.

Illustration.

Martin Luthers geistliche Lieder mit den zu seinen Lebzeiten gebräuchlichen Singweisen, herausgegeben von Philipp Wackernagel, mit Randzeichnungen von Gustav König. Stuttgart bei Liesching. Kl. 4.

Nur mit letztern haben wir es hier zu thun. Randzeichnungen sind Phantasien; sie heben aus der Dichtung die plastischen Elemente aus und geben ihnen eine bald ausgedehnte, bald beschränkte Entwickelung auf der Grundlage architektonischer Ornamentik. Der Künstler gibt in der Regel entweder seine eignen Gedanken oder versenkt sich in die seines dichterischen Vorbildes. Gustav König hat keines von beiden gethan; sein Naturell hat ihn dieser Arbeit überhoben; er denkt von Haus aus in dem Geiste der Lieder, die er mit seinen Bildern geschmückt. Der Geist der Reformation, aus dem sein unvergleichliches „Leben Luthers" hervorgegangen, hat auch hier Phantasie und Hand geleitet und ein Werk gefördert, das — was seine Zeichnungen angeht — eine Ehrenstelle in der neuern Kunstgeschichte einzunehmen vollkommen berechtigt ist. Leider müssen wir, zum Schutz gegen Mißdeutung, das ausgesprochene Lob sogleich in etwas beschränken, indem die bei diesem Werk betheiligte Xylographie zum großen Theil davon ausgeschlossen bleiben muß. Mit wenigen Ausnahmen ist es den Holzschneidern nicht gelungen, den Charakter der Zeichnung, die Formen im Nackten und in den Gewändern, vornehmlich in den oft sehr kleinen Köpfen und selbst in den Ornamenten so getreu auszuprägen, als es der heutigen Xylographie möglich und dem geübten Auge wünschenswerth erscheinen muß. Inzwischen liegt darin kein Hinderniß, an dem Ganzen sich von ganzem Herzen zu freuen, und keine Ursache, unsere Empfindung zu beeinträchtigen.

Es kann unsere Absicht nicht seyn, die Lieder Blatt für Blatt durchzugehen. Es wird für unsern Zweck genügen, einzelne auszuheben und daraus die Weise der Auffassung des Ganzen darzuthun.

In der Regel ist es nur der Anfangsbuchstabe des Liedes, der verziert wird, und wir sollen dabei ebensowohl der Gesetzmäßigkeit als der Mannigfaltigkeit und Schönheit der Formen unsere Bewunderung, sowie der Zierlichkeit der Ornamente, die sich wie Blumen und Kränze um die Hauptform legen. Das fünfte Lied ist aus dem 130. Psalm entstanden: „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir" ꝛc. Es ist das Bewußtseyn der Sündhaftigkeit und die Hoffnung auf die göttliche Gnade, was das Lied ausspricht. Unter dem blumigten Anfangsbuchstaben steht man den Zöllner und den Pharisäer am Gotteskasten und über dem Lied die Aufnahme des verlornen Sohnes in den Schooß Christi unter der jauchzenden Freude des Himmels. — Nr. 15 ist ein Lobgesang von der Geburt unseres Herrn Jesu Christi. Im G. des „Gelobet seyst Du" ꝛc. sitzt die Mutter mit dem heiligen Kind; darunter knien auf Blumenstengeln die Hirten mit Gesang und Schalmeien, darüber singen die Engel ihr: Ehre sey Gott in der Höhe! — Nr. 21: „Wohl dem, der in Gottes Furcht' steht" ꝛc. Da das Weib des Gottesfürchtigen einem Rebstock verglichen wird im Lied, so bilden Reben den Hauptschmuck; aber die Verheißung Abrahams ist gewissermaßen als Bibeltext des Liedes hinzugefügt. — Nr. 27: „Ein feste Burg ist unser Gott!" Ein von hoher Begeisterung durchdrungenes

Digitized by Google

Blatt! Christus umgeben von den Zeichen der Evangelisten und den Engeln des Weltgerichts; unter ihnen Michael, wie er den alten Drachen tödtet. — Nr. 30: Ein Kinderlied auf Weihnachten: „Vom Himmel hoch da komm' ich her.“ Freilich kann da der Christbaum nicht fehlen! Aber wie lieblich, fromm und geistreich hat ihn König mit Engeln und Sternenfränzen geschmückt, daß sich gern die Hirten unter seinen Schatten stellen! — Nr. 35: „Wen der heiligen Taufe,“ eines von den Blättern, die im Holzschnitt befriedigend ausgeführt sind. Der Anfangsbuchstabe C ist mit dem Kreuz geschmückt, darunter ist der Sündenfall, von welchem Folgen die Taufe, die oben unter Palmen dargestellt ist, erlösen soll.

Aus diesen Proben wird man auf die Auffassungsweise des Künstlers schließen können. Die Darstellung ist durchaus eigenthümlich, wie seine Formengebung, reibt aber König entschiedener noch als im „Luther“ zu der Schule von Cornelius, in dessen Geist und energische Sprache er hier mit klarerem Bewußtseyn eingedrungen, ohne sich (ein Paar kleine Reminiscenzen ausgenommen) der Nachahmung schuldig gemacht zu haben.

Schließlich möchte ich der Verlagshandlung die Anfrage stellen, ob sie nicht Lust habe, von diesen Liedern eine Ausgabe in Farbendruck besorgen zu lassen?

ef.

Nachrichten vom Februar.

Akademien und Vereine.

Berlin. In der Sitzung der archäologischen Gesellschaft vom 3. Februar legte Herr Gerhard das neueste vierte Heft der archäologischen Zeitung vor, in welcher hauptsächlich neue Zuwachs der reichen Münzsammlung des Freiherrn v. Prokesch-Osten zu Athen, Berichte über die assyrischen Skulpturen von Khorsabad und Nimrud, nebst begleitenden Zeichnungen und ähnlichen Mittheilungen hinsichtlich der vormals zum Mausoleum gehörigen, neuerdings in das britische Museum versetzten, halbkarnassischen Reliefs enthalten sind. Die ästhetische Anlage eines Wanderbuchs ward hierauch von Neuem zur Sprache gebracht. Neben Cockerell's neuester Herstellung desselben lag, durch Herrn Rabe beigebracht, eine Reihe früherer Versuche und verwandter Zeichnungen vor, unter denen hauptsächlich ein vor längerer Zeit (Mem. de l'Acad. des Inscr. XXVI.) bekannt gemachtes afrikanisches Monument in fruchtbarer Anwendung für das Mausoleum geeignet schien. Das Bedenken, welches der Cockerell'schen Restauration zunächst entgegensteht, eine luftige Pyramide ohne hinlänglich Sicherheit auf die Ecken des unterliegenden Hauptbaues gestützt zu haben, wird durch Vergleichung jenes, ebenfalls aus römischer Zeit herrührenden ähnlichen Gebäudes beseitigt. Weitere Erörterungen hierüber wurden sowohl von Herrn Rabe, welcher seit längerer Zeit mit dem gedachten Gegenstande sich beschäftigt, als auch von den Herren Bötticher und Strack in Aussicht gestellt. — Hierauf berichtete Herr Gerhard über einen (nun auch im Classical Museum Nr. 18 erschienenen) Aufsatz des Herrn W. Watkiss Lloyd über die westlichen Giebelbilder des Parthenon. Im Gegensatz mit den früheren Erklärungen, namentlich O. Müller's und Welcker's, laut welchen in jenen durch Carrey's Zeichnung der erhaltenen gregorianischen Giebelbilder ein auf Poseidon's und Athene's Streit um den Besitz von Athen gedeuteter Moment dargestellt sey, schließt Herr Lloyd dem unverwerflichen Zeugniß des Pausanias, laut welchem einerseits Athene's Geburt, andererseits ihr Streit mit dem Meergott dargestellt war, durchgängig sich an, dergestalt, daß durch Poseidon's Zugrimm und durch die Reihe der am ihn verzornmelten Meergottheiten auf der rechten Hälfte des Bildes, die Ueberfluthung dargestellt sey, mit welcher, nach Apollodor, der durch Uebelthäterpruch ausgeschlossene Gott Athene bedroht. Die andere linke Hälfte des Bildes bleibt nach dieser Erklärung für Athene und deren Schützlinge, die Kekropiden, aufbehalten, und daß dieser bereits von O. Müller eingeschlagene, von Welcker weiter verfolgte Weg der Erklärung der richtige war, glaubt Herr Lloyd durch die an Ort und Stelle nachgewiesene ursprüngliche Verbindung eines Schlangenfragments mit der von Welcker auf Herakles gedeuteten Figur außer Zweifel gesetzt zu haben, wonach denn diese Figur, der gewöhnlichen Ansicht gemäß, auch fernerhin für Kekrops, den durch Schlangenattribut so bezeichneten Erdensohn des attischen Bodens zu gelten hat. Herr Panofka sprach über den merkwürdigen, auf die Göttin des Acheron gemöhnlich bezogenen Typus der Münzen von Apollonia, Corcyra und Dyrrhachium und knüpfte hieran die Frage, ob nicht mit Bezug auf den von Pompeius antangten Raub anderer Münzen von Apollonia dieser Inverregen (Monnet D. Rec. d. Pl. LVII, 3) oder Bilje (Mull. arch. 1844. p. 133), auf denen von Corcyra (Mionn. Pl. LVII, 9) ein reich geschmückter Thürflügel sich erkennen lasse, zum Vergleich führte er eine kretische Silbermünze (Mionn. Pl. XLVII. 6) an, die einerseits den Minotaur, andererseits das Labyrinth (mit größerem Stern im mittleren Feld und vier kleineren in den Seitenfeldern) darstellt, offenbar in Beziehung zum Bewohner des Labyrinth, Asterios, welches der eigentliche Name des Minotaur war (Apollo d. Mt. 1. 4. Paus. II. 31. 1.). Hierauf zeigte Herr Panofka das sehr singuläre Juwelum einer opalischen Cornelyn im Museum Santangelo zu Neapel, einen Eros darstellend, welcher seiner Mutter die Ermerdung einer zu Boden gesunkenen Amazone anräth, die noch in der Rechten das gezückte Schwert hält, in der Linken den Speer; vor ihr liegt der halbmondförmige Schild; über ihr hängt eine breite Binde. Aphrodite, mit Kopfputz und langem kemelisem Chiton bekleidet, ergreift mit der Linken die Amazone am Haar und ist im Begriff, mit der Lanze ihr den Todesstoß zu geben. Vielleicht ist Hippolyta hier dargestellt, die nach Attika mit einem Amazonenheer zog, um die Auffährung der Antiope an Theseus zu rächen. — Zum Schluß brachte Herr Konze die Herkunft des jonischen Kapitells aus dem innern Asien zur Sprache, mit Vorlegung eines im Botta-Flandrin'schen Werke neuerdings erschienenen Reliefs, welches als Stütze eines alten altassyrisch jonische Säulen zu zeigen scheint.

In der Versammlung des wissenschaftlichen Kunstvereins am 14. Februar war die Tafel mit einer reichen Aufstellung von Bildwerken geschmückt, welche der Verein einer gefälligen Zusendung des Herrn Ferd. Gropius aus den Schätzen des Bazars im Diorama verdankte. Künstlers Statuetten österreichischer Helden standen in glänzendem Metall da, gefolgt von Maximilian I. in vollem Kaiserornat, eine besonders Aufmerksamkeit zumen sich den Hofleuten sowohl wie für den Künstler: Ritter Georg von Frundsberg, Prinz Eugen von Savoyen, sie Feldmarschälle Daun und Laudon, der Erzherzog Karl und Fürst Schwarzenberg. Die Werke sind von Alexy, einem jungen Künstler aus Wien und Ungarn, der Gup von Barbier, die Eisenirung von Sauter gemacht, und zwar nicht für den öffentlichen Handel voor auf Bestellung der Regierung, sondern für den Baron v. Hügel, welcher sie nach Berlin schickte, um den genannten Künstlern Gelegenheit zu einer öffentlichen Anerkennung in der Hauptstadt Preußens zu verschaffen. Wie ihnen dieselbe bereits in der Hauptstadt Südwestdeutschlands zu Theil geworden ist. — Zwei moderne Gruppen der Lehe mit dem Schwan, aus Werkstätten Pariser Künstler hervorgegangen, gaben Veranlassung zu einer Vergleichung dieser Arbeiten mit der Auffassung derselben Scene von der antiken Kunst, wobei als charakteristisch hervorgehoben wurde, daß die heimliche Kunst den Moment der Sinnlichkeit dem der schönen Form untergeordnet oder in das Thierreich, wie bei den Faunen und Satyren, verwiesen habe, während die christliche Kunst (Correggio, Giulio Romano) aus zumal die moderne Pariser Kunst, die Sinnlichkeit in den Vordergrund stelle. — Herr Bran hatte warten vorzüglich schöne Thiergruppen, darunter Löwen, Krokodile, Geier und andere afrikanische Bestien, mit denen sich die französische Kunst in neuester Zeit besonders familiär gemacht hat, aufgestellt. Diesen Thierkünstlern muß der große Vorzug zuerkannt werden, daß sie die ersten uns vielleicht einzigen ihrer Landsleute sind, welche zur Wahrheit der Natur zurückgekehrt sind. — Unter Bronzen, war Eiseleur Retto (aus dem russischen Voigtlaud), welcher in Straßburg und Paris seine Studien gemacht und von dem wir auf hiesiger Kunstausstellungen bereits kunstvolle geteichene Silberarbeiten sahen, zeigte eine so ehrn von ihm vollendete Tasse vor, welche als ein Meisterstück einer fast verloren gegangenen Kunst allgemeine Bewunderung erregte. — Der Kunsthändler Eichler legte den Abguß einer in der Sammlung des Hrn. Benoni Friedländer befindlichen, historisch sowohl als künstlerisch interessanten Medaille vor, mit dem Bildnisse der berüchtigten und berühmten fürstlichen Giftmischerin Lucrezia Borgia von Este, Herzogin von Ferrara. Das Köpfchen im Profil, mit dem langherabwallenden schönen Haar, täuscht auf den ersten Blick durch den Ausdruck kindlicher Unschuld; bei näherer Bekanntschaft aber erkennt man die Züge der Verschlagenheit, Bosheit und frecher Sicherheit. Mit diesen Eigenschaften im Widerspruch, aber gewiß nicht ohne sinnige Beziehung, sehen wir auf der Rückseite einen gefesselten Amor, neben ihm zerbrochene Waffen und zerbrochene mafffalischer Instrumente und darum die Inschrift: „Vietuti ac formae pudicitia praecociissimum.“

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 18. Donnerstag den 13. April 1848.

Die betrogenen Erbschleicher

von Siegert Flüggen.

Viel seltener als der dichtenden gelingt es der bildenden Kunst, sich eines Stoffes aus der Gegenwart mit Glück zu bemächtigen. Um ihn in der für die Kunst eigenthümlichen Höhe zu halten, entfremdet sie ihn gewöhnlich durch die allegorisirende oder symbolisirende Sprache dem Leben, oder wenn sie diesem nahe bleiben will, verfällt sie so leicht in jenen kahlen und platten Naturalismus, dem alle höhere Weihe gebricht und der sein Leben nur durch die „Tendenz" frischt, in der er mit den Gedanken der Zeit übereinstimmt. So unerläßlich nun aber dem Kunstwerk das Gemeingefühl der Zeit ist, das am klarsten in der Wahl des Stoffes hervortritt, so entschieden muß der Künstler die selbstständigen Rechte der Kunst achten und wahren, wenn er nicht Gaben und Kräfte an ein vergängliches Gut, an eine flüchtige Erregung verwendet haben will. Flüggen hat es verstanden, seinem Bilde durch die Wahl des Gegenstandes allgemeine Theilnahme, durch die Auffassung, Darstellung und Ausführung den vollen Kunstwerth zu sichern. Der Orden des Ignatius Loyola gilt als der Repräsentant einer in Heiligenschein gekleideten Gewaltherrschaft über Gewissen und Bildung, und seine Väter haben sich durch verwerfliche Vermengung weltlicher und geistlicher Zwecke und die Sucht nach Bereicherung zum Gegenstand allgemeinen Hasses gemacht, der ihnen gegenwärtig sogar in Italien, selbst im Mittelpunkt der katholischen Christenheit kaum noch ein Asyl gestattet. Flüggen stellt sie als scheinheilige Erbschleicher dar und entspricht damit der öffentlichen Meinung, der allgemeinen Stimmung; aber er stellt sie als vom Schicksal betrogen dar und bricht damit dem Hass die Spitze ab; die poetische Gerechtigkeit versöhnt das Auge der politischen oder Volksjustiz und der dem Kunstwerk nothwendige beruhigende Eindruck ist gewonnen. Das ist der Grundunterschied des Bildes von Flüggen von verwandten Gemälden, die irgend eine Zeitbeziehung, das Loos der Arbeiter, der Bildschützen rc. auffassen und sie bis zu dem Moment der höchsten Spannung, der Erbitterung über das mächtige Unrecht rc. fortführen und somit ihre Endabschicken nicht in dem Kunstwerk, sondern außer demselben haben und finden.

Wenden wir uns zu Flüggen's Gemälde! Wir sehen in ein mäßiges Zimmer von etwas altfränkischem Aussehen, aber reich und bequem eingerichtet, der Fußboden mit einem Teppich belegt, ein Bett mit seidnen Gardinen, eine spanische Wand zwischen Bett und Thüre gestellt, alles ordentlich und fein, und nur an einer Stelle Pergamente und Papiere, Vermögensbescheinigungen aufgehäuft und selbst am Boden zerstreut, desgleichen einen offenen Wandschrank mit ähnlichem Inhalt; alles Zeichen, daß wir am Sitze des Reichthums uns befinden. Die Inhaberin all dieser Schätze ist aber nach dem Rathschluß Gottes bestimmt, sie zu verlassen. Zum Tode krank und bleich sitzt sie, eine junge, schöne Frau, ein Bild reiner Herzensgüte und frommer Ergebung, aber allerdings auch geistiger Beschränkung auf einem Armstuhl vor ihrem Krankenlager, an welchem eine Dienerin im stummen Schmerze mit verhülltem Gesichte weint. Die Kranke ist ganz weiß gekleidet, mit einer nennenthaften Kopf- und Halsbedeckung, und hat eine weiße wollene Decke über dem Schooß und ein weißes Kissen im Rücken, wodurch der milde und beruhigende Ausdruck ihrer Gestalt sehr gehoben wird. An der Thüre sieht man eine andere junge Frau mit zwei kleinen Kindern Einkritt begehren; auf ihrem Gesicht steht Theilnahme und Mitleid; sie ist jedenfalls eine nahe, wohl die nächste Anverwandte; aber sie wird von einem geistlichen Diener zurückgehalten, angeblich zur Schonung der Kranken, aber — wie wir dieselbe hinter der spanischen Wand sehen — aus andern, viel wichtigeren Gründen. An dem grünverhangenen, mit einem silbernen Kruzifix besetzten Tische vor der Kranken sitzt eine alte, ziemlich aufgeputzte Dame, Rosenkranz und Gebetbuch vor sich, um der Kranken damit den nahen Himmel aufzuschließen. Es ist eine wohlgenährte und doch mehlfarbige, schreinherlige, geizige Beschwester, vielleicht eine entfernte Verwandte, die die näher stehende um ihr Erbe zu betrügen sich mit drei frommen Vätern von der Gesellschaft Jesu verbunden. Wir sehen sie alle drei und erkennen ihr Geschäft; der Sterbenden gegen die Zusage himmlischer Güter ihre irdischen beim Schreiben abzunehmen in einem Testament, das ihr nach den vor bereitenden Andachtsübungen zur Unterschrift vorgelegt wird. Ihr bereits ganz dem ewigen Heile zugekehrter Geist willigt auch gewiß in die verlangte Unterschrift, und schon hat einer der anwesenden Jesuiten die schwache Hand der Scheidenden ergriffen, um sie bei der Unterschrift zu unterstützen, als ein unerwartetes Ereigniß die Scene verändert und alle frommen Anstrengungen vereitelt. Die scharfen Augen der Beschwester scheinen zuerst Argwohn zu schöpfen; sie erhebt sich, um der Kranken näher ins Gesicht zu sehen; ihre Hände zittern angstvoll, ihre Augen rollen aus ihren Höhlen, der ihr nächststehende Jesuit hält sie mit der linken Hand zurück, mit der Rechten stützt er sich auf den Tisch und sieht mit solcher Spannung und so angstvoll brennendem Blick nach der Sterbenden, als wollte er sie mit Zaubergewalt auf einige Sekunden nur am Leben festhalten. Der Jesuit aber, der die Hand zur Unterschrift führen wollte, erkennt das furchtbare Schicksal ganz, und sein entsetzter Mund sagt es: „Es ist zu spät: Sie ist todt!" Der dritte Jesuit, der eben noch ein Dokument von finanzieller Wichtigkeit aus dem Wandschrank geholt, erblickt erstarrt, was sich zugetragen, und seine Hände zerknittern krampfhaft das werthvolle Pergament. So ist die beabsichtigte Unterschrift unmöglich, die ganze fromme Machination vereitelt, die scheinheiligen Erbschleicher sind betrogen und die arme, nahe Anverwandte tritt in ihr Recht und Erbe ein.

Ist so der Stoff mit großem Geschick und feinem Takt dramatisch richtig geordnet, so gebricht ihm auch die künstlerische Form nicht im mindesten. Die Gruppen einen und sondern sich ebenso natürlich, als klar und gefällig, so daß alle Linien und Massen ein durchaus harmonisches Ganze bilden. Der höchste Werth aber des Bildes dürfte in der Charakterzeichnung liegen. Wenn ein Zuviel, dem der Künstler dabei so leicht ausgesetzt ist, hier glücklich vermieden ist, so ist das Zuwenig, das noch mehr schaden würde, eben so fern gehalten. Es sind wirkliche Individuen, die vor uns handeln, keine Begriffe, aber doch so groß

Digitized by Google

gehalten, daß sie als Repräsentanten der Gattung dastehen. Zugleich sind sie durch eine Schärfe des Ausdrucks belebt, die — selbst ohne Charakterzüge — vollkommen individualisirten würde; und zwar beschränkt sich der Ausdruck nicht etwa auf Auge und Mund, und Kopf und Hände, sondern jedes Glied, die Stellung und Bewegung, Ellnbogen und Schultern, ja jede Falte im Kleid spricht und ist deutlich zu verstehen. Dazu ist alles sehr gut und sicher gezeichnet und die technische Behandlung frei, breit und leicht. Mit großer Energie ist das Ganze gleichmäßig durchgearbeitet und die Modellirung vollkommen, was bei der nicht sehr geringen Größe der Figuren besonders gut wirkt. So ist auch die Haltung sehr geschlossen und ruhig, das Licht in der Mitte konzentrirt und bei charakteristischer Farbenwahl im Einzelnen die Farbenharmonie im Ganzen ohne alle Störung, vielmehr äußerst wohlthuend, was bei drei Schwarzröcken nicht so sehr leicht zu erreichen gewesen seyn mag.

Das Gemälde gehört dem Herrn Narenè in Berlin und wird auf der nächsten Kunstausstellung daselbst zuverlässig eine große Bewegung verursachen. Uebrigens muß man sich erinnern, daß ein Gemälde wie dieses nicht in einigen Monaten entstanden, und daß der Künstler den Entwurf schon vor Jahren gemacht und das Bild lange vor dem Sturz des Sonderbundes angefangen hat. ef.

Notizen über einige Künstler und Kunstwerke des 17ten Jahrhunderts.

Während der Jahre 1628 bis 1664 unternahm ein königl. französischer Rath aus Lyon, Namens v. Monconys, verschiedene Reisen nach Portugal, Spanien, Italien, Syrien, Aegypten, England, Deutschland und den Niederlanden, worüber er eine jetzt selten gewordene Beschreibung herausgab.[1] Auf diesen in mancherlei Hinsicht interessanten Reisen verkehrte er, als ein gewandter Franzose, mit einer Menge von Gelehrten, wie Hobbes, Digby, Gassendi, Thevenot, Pascal, Bossius, A. Kircher, Torricelli u. A. Er interessirte sich vorzugsweise für Philosophie, Naturwissenschaften, Mathemanik und bildende Künste; besonders suchte er im Orient bei Juden und Arabern die Spuren der Kabbala, die Lehren des Trismegist und Zoroaster zu erforschen. Eifrig sammelte er Rezepte und sympathetische Mittel aller Art gegen Krankheiten von Menschen und Thieren, Arcana, wie solche Juden und Alchemisten darbeten; insbesondere machte er Jagd auf Mittel zur Transmutation der Metalle, auf den Stein der Weisen, auf Zeichnungen von physikalischen und chemischen Apparaten und hydraulischen Maschinen. Alle derartige Dinge hat er leichtgläubig, wie sie ihm mitgetheilt wurden, in sein Reisewerk aufgenommen. Auf der in den Jahren 1663 und 64, als Begleiter des Herzogs v. Chevreuse, nach den Niederlanden, England und Deutschland unternommenen Reise verkehrt er vielfältig mit Künstlern, kauft oder erwähnt bei dieser Gelegenheit mancher Kunstgegenstände. Da diese Notizen mitunter ein Künstlerisches Interesse, sowohl hinsichtlich einzelner damals lebender Künstler, als auch wegen der frühern Besitzer bekannter Gemälde und der von den Meistern geforderten Preise darbieten, so mögen hier einige kurze Auszüge folgen:

London. Im Jahre 1663 besucht Monconys einen Maler Lisle (Leli oder Peter v. d. Faes), welcher ihm Gemälde von Correggio, Giulio Romano, Holbein, Claude Lorrain, Bamboccio, Brouwer, besonders einige ausgezeichnete Porträts von van Dyck zeigt. Dieser Lisle ist selbst Porträtmaler und läßt sich für ein Porträt 25 Louisd'or zahlen.

Brügge. Der Reisende wird hier von einem Maler Paul Riche (?) umhergeführt und sieht bei den Augustinern zwei Tafeln von Maubeuge, die eine den h. Johannes, die andere den h. Petrus darstellend. (Jetzt im Besitze von Solly in London.) In St. Donat sieht er eine stehende Madonna von van Eyck, wobei er bemerkt, daß dies Bild demjenigen ganz ähnlich sey, was er selbst in Lyon von diesem Meister habe. (Ersteres ist wahrscheinlich das nunmehr in der Akademie zu Brügge befindliche Madonnenbild, mit dem Namen des Stifters, Georg de Pala.)

In Middelburg besucht er den Landschafts-, Blumen- und Insektenmaler Goedart, welcher ein Werk über Insekten herausgegeben. Bei einem Herrn Fierens sieht er schöne Bilder von v. d. Helst aus Geteum, welcher kleine Figuren wie Callot in Oelfarben malt. Ferner Architekturstücke in Miniatur, von Siberius van Deyle, welcher in Armuyden wohnt; von de Lorme aus Netterdam ebenfalls Architekturstücke; endlich von Sleiglesfan (?) aus Leyden einige Nachtstücke.

Rotterdam. Ein Herr v. d. Hülst besitzt eine Menge sehr schöner Bilder von Titian, Tintoret, Palma, Correggio u. A. Von Letzterem eine Leda und eine Kreuzabnahme mit kleinen Figuren. Außerdem hatte derselbe alle Büsten, plastische Werke und sonstige Merkwürdigkeiten, welche früher im Besitze des Herzogs von Buckingham waren, für 100,000 Livres gekauft. Unter mancherlei Schätzen befand sich dabei der Karten zu Correggio's Gemälde: la coupe. (Wahrscheinlich die vierge à l'écuelle, oder die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten darstellend. Hier erfahren wir, wohin diese berühmte Sammlung von Skulpturen zuerst gewandert ist. Vergl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, Th. I. S. 32.) Im Besitz eines Tuchhändlers Does befand sich der schöne Kopf, den Titian je gemalt hat. Derselbe war in der Ausführung einem Bilde von Holbein ähnlich. Außer dem Namen des Meisters war auf der Rückseite das Siegel des Königs von England zu sehen. Ferner das Porträt Titians, von Perin del Vaga; ein Frauenkopf von Titian, wonach Rubens ein Porträt gemalt hat, welches in Kupfer gestochen ist; ein kleiner miniaturartiger Kopf von Lucas (von Leyden). Ein handgroßes Porträt, den Grafen Pembroke mit einer Sammtmütze und weißen Federn darstellend, von Holbein, welches der Besitzer unter 2000 Livres nicht verkaufen wollte.

Leyden. Hier besucht Monconys den Maler Mieris. Derselbe hatte ein Gemälde angefangen, welches eine in Gegenwart eines urinbeschauenden Arztes in Ohnmacht gefallene Frau mit mehreren Dienerinnen darstellte. Es war daran noch nichts weiter beendigt, als der roth sammtne mit Hermelin gefütterte Rock und das gelbe Unterkleid der Frau, was höchst gelungen war. Mieris begehrte für dies Gemälde, wenn es vollendet seyn würde, 1200 Livres. (Dieß ist wahrscheinlich das in der Münchner Pinakothek befindliche Bild. Kabinet XI. Nr. 287.) Bei Mieris' Meister, G. Dow, war bloß eine am Fenster stehende Dame zu sehen, wofür der Meister 600 Livres verlangte. (Vielleicht das Gemälde in der Gothaer Sammlung, mit der Jahrszahl 1663.) Bei einem Maler Sleigran (?), welcher in Dow's und Mieris' Manier malte, wurde auf ein Gemälde 60 Thaler geboten. Der Künstler wollte dasselbe jedoch unter 400 Livres nicht abstehen.

Harlem. Hier wird von dem Maler Salomon de Bray ein kleines Bild, die Geschichte des Hermaphroditen darstellend, für 12 Thaler gekauft. Bei dem Maler Sardam wurden für eine Bambocciade 300 Livres geboten; der Meister wollte dieselbe jedoch unter 400 Livres nicht abgeben. Ebenso wurden für ein

[1] Voyages de Mr. de Monconys, conseiller du Roi et Lieutenant criminel à Lyon, en Portugal, Espagne, Egypte, Syrie, Angleterre, Pays-bas, Allemagne etc. divisées en 3 parties. à Lyon. 1665. 4. Uebersetzt von Chr. Juncker. Leipzig und Augsburg, 1697. 4.

Digitized by Google

in Thon gebranntes Kind von Franz Fiaminge 60 Livres gefordert, aber nur 30 Livres geboten.

Prag. Im Schlosse waren eine Menge treffliche Gemälde, u. A. von Titian, Raffael, Giorgione, Tintoretto, Bassano, Veronese ꝛc., welche der letztverklorbene Erzherzog aus Flandern hatte bringen lassen, wohin sie in Folge der in England ausgebrochenen Unruhen gelangt waren.

Frankfurt. Der dortige Kaufmann und Kunstfreund Fransbein wird besucht. (Wahrscheinlich J. P. Fleischbein, welchem J. H. Roos im Jahr 1671 die seltene Folge von neun radirten Blättern, Schafe und Ziegen darstellend, zugeeignet hat.) Derselbe besaß viele Kunstsachen, u. A. eine auf 100 Thaler geschätzte Magdalena von Elfendrin, 6 Zoll hoch; zwei als antik angegebene Faune u. A. m.

Der Maler Merian, Vandycks Schüler, besaß eine auf 200 Thaler geschätzte Lucretia von Guido Reni, das schönste Bild, was der Reisende von diesem Meister gesehen.

Monconys wird von dem Maler Marel (?), seines Wirthes Bruder, zu einem Herrn Schellakens geführt, welcher Gemälde und Bücher mit Kupferstichen besaß; darunter das ganze Werk von Israel von Meere (Meckenen), ein Buch mit Zeichnungen von Martin von Aschaffenburg (Mathäus Grünewald), welcher ungleich höher steht als Albrecht Dürer, jedoch in Frankreich nicht so bekannt ist.

Ein Herr de Neuville besaß ein Gemälde von Offenbeck, welches den Arbeiten des Bamboccio ganz nahe stand.

Aus einem Inventar wurde die Verbrennung Huffens, ein kleines rundes Bildchen, von Lucas Valkenberg gekauft.

Breisach. In der dortigen Kirche befand sich ein Altar mit zwei Thüren zum Aufschlagen, ein „überaus delikates Holzschnitzwerk." Ebendaselbst war ein sehr schönes Bild von A. Dürer, wie Gott Vater seinen Sohn mit der linken Hand hält und die Mutter Maria krönt.

Basel. Auf dem Rathhause steht Monconys ein Gemälde von A. Dürer, worauf das Leiden Christi in kleinen Figuren dargestellt war. Monconys kauft Kupfersachen von J. Fesch.

München. In der Kunstkammer fällt ein Schnitzwerk von Holz, Adam und Eva von A. Dürer, etwa 1 Fuß breit und etwas höher, durch delikate Zeichnung, unzählige Thiere, Bäume, Pflanzen ꝛc. auf.

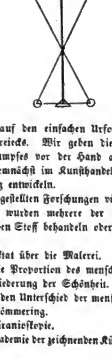
Regensburg 1664. Hier wird der Maler Offembey (Offenbeck) und der Maler Carlo Rutardo, der in „Abschilderung der Thiere höchst glücklich ist," besucht. (Durch diese leider nur zu kurze Notiz erfahren wir zum erstenmal, wo der treffliche Maler Ruthard gelebt hat, dessen Lebensverhältnisse ganz unbekannt sind.)

C. Becker.

Eine neue Auffassung der Proportionen des menschlichen Körpers.

Es wäre ohne Zweifel ein vergebliches Bemühen über die Proportionen des menschlichen Körpers in der bisherigen Auffassungsweise des Gegenstandes etwas Befriedigenderes und Besseres zu Tage fördern zu wollen, als es durch berühmte Namen und seit Jahrhunderten bis auf die heutige Stunde geschehen ist. Es soll hier auch nicht beurtheilt werden, in welchem Grad das Gelei[illegible] seinem Zwecke entspricht, Jedermann aber weiß, daß dadurch die eigentliche Aufgabe nicht gelöst ist. Die bisherige Art des Untersuchens der Verhältnisse war mehr nur ein äußerliches Vermessen ohne innere Beziehung, ohne leitenden Gedanken oder Instinkt. Das Messen selbst konnte dabei immerhin äußerst gewissenhaft und pünktlich seyn. Wurden auch oft gute Gedanken ausgesprochen, so ward doch denselben durch das rechnungsartige Verfahren aller lebendige Einfluß abgeschnitten.

Es wird von Jedermann zugegeben, daß den harmonischen, endlos wechselnden Formen des menschlichen Körpers etwas zu Grunde liegen muß, worauf deren Zusammenstimmung beruht, und es wird auch als vollkommen unbestritten das Skelett als diese Grundlage anerkannt. — Hiemit, sollte man meinen, wäre die Sache auch abgemacht, man müßte denn behaupten, man kenne das Skelett noch nicht genügend, eine Behauptung, die beim jetzigen Stande der Wissenschaft als eine Thorheit erschiene. Dessenungeachtet muß ausgesprochen werden, daß das noch nicht brachtet werden ist, was in Beziehung auf Formenverhältnisse die einzige haltbare Grundlage abgeben kann und von der Natur selbst als solche bezeichnet ist. Diese beziehungsweise unveränderlichen Grundlagen sind nun die Stütz- und Mittelpunkte der Bewegung und die diese Punkte verbindenden geraden Linien, was an jedem Skelett unwiderleglich nachgewiesen werden kann. — Auf diesen einzigen einfachen Satz stützt sich die neue Anschauung der Sache, bei welcher sich als Hauptmoment herausstellt, daß alle Proportionallinien ganz und unzerstückelt mit einander verglichen werden können. So läuft ein Lebensfaden durch das in ununterbrochenem Zusammenhang sich darstellende Ganze, dergestalt, daß wenn irgend eine Proportionalgröße gegeben ist, alle andern ohne Schwierigkeit, ohne Rechnerei gefunden werden können, und zwar vermittelst einer höchst einfachen Figur, welche durch den Rumpf des menschlichen Körpers selbst gegeben ist.



Das Ganze beruht auf den einfachen Urformen des Quadrats, des Kreises, des Dreiecks. Wir geben dieses einfache Schema des menschlichen Rumpfes vor der Hand als eine Art Räthsel. Zeichnungen, die demnächst im Kunsthandel erschienen, werden die Sache vollständig entwickeln.

Um bei den angestellten Forschungen vielleicht schneller zum Ziele zu gelangen, wurden mehrere der bedeutendsten Werke, welche den betreffenden Stoff behandeln oder denselben berühren, durchgegangen:

Da Vinci, Traktat über die Malerei.

Dürer, Ueber die Proportion des menschlichen Körpers.

Hogarth, Zergliederung der Schönheit.

Camper, Ueber den Unterschied der menschlichen Gesichtszüge, übersetzt von Sömmering.

C. G. Carus, Craniesskopie.

Hertel, kleine Akademie der zeichnenden Künste. Weimar, 1844.

Digitized by Google

Perger, anatomische Studien des menschlichen Körpers für bildende Künstler. Wien, 1848.

Albrecht Dürer allein hat in seinem großen Werke bei einigen Figuren Stütz- und Mittelpunkte der Bewegung angegeben, jedoch ohne denselben weitern Werth beizulegen und auch ohne sie an den rechten Platz zu setzen.

Peter Camper spricht zwar einigemal in dem angeführten Werke vom Drehungspunkt des Kopfes, aber gleichfalls ohne den rechten Platz anzugeben und auch ohne besondere Wichtigkeit darauf zu legen, somit hätte er sicherlich auf den Weg kommen müssen, seine Zeichnungen einfacher und richtiger zu geben.

Carus in seiner Schädellehre berührt den Mittelpunkt der Bewegung des Kopfes gar nicht. Es wird sich aber auch in Beziehung auf diesen Zweig der Wissenschaft, aus den hier angekündigten Zeichnungen ersehen lassen, ob das auf die Mittelpunkte der Bewegung gebaute Proportionalsystem auch hiefür eine festere Basis wird abgeben können.

Die Werke von A. W. Hertel und Perger, deren sonst vortreffliche Eigenschaften wohl allgemein anerkannt werden, behandeln den fraglichen Stoff im Allgemeinen auf die herkömmliche Weise.

Hogarth machte einige Schritte auf dem Wege, der ihn bei mehr Beharrlichkeit zu einem erfreulichen Resultat hätte führen können, er gesteht aber die anscheinende Schwierigkeit der Sache selbst ein, sowie daß seine Feststellungen für dasjenige, was man wohlproportionirt nennt, unzulänglich seyen.

Stuttgart, März 1848.

C. Schmidt.

Nachrichten vom Februar.

Kunstvereine.

Breslau. Dem so eben erschienenen „Jahresbericht des schlesischen Kunstvereins für die Statgeit 1846 und 1847“ entnehmen wir die folgenden Notizen. Nachdem die schlesische Gesellschaft für vaterländische Kultur seit dem Jahre 1818 die Angelegenheiten der Breslauer Kunstausstellungen besorgt hatte, sind dieselben gegenwärtig von Seiten des schlesischen Kunstvereins übernommen worden. Vom 19. Mai bis 1. Juli 1847 fand solchergestalt die erste Kunstausstellung des schlesischen Kunstvereins statt. Auf derselben waren an eigentlichen Kunstsachen 599 Gegenstände, von 348 verschiedenen Künstlern herrührend, ausgestellt. Die Gesammteinnahme der Ausstellung betrug 2128 Thlr. 27 Sgr. 6 Pf., die (noch nicht definitiv festgestellten) Kosten 1638 Thlr. 18 Sgr. 6 Pf. Zu Ankäufen wurden hiebei verwandt: von Privatpersonen 4513 Thlr. 10 Sgr., vom Kunstverein 4955 Thlr. 17 Sgr. 6 Pf. Zur Verloosung in der Versammlung des Vereins am 13. November 1847 kamen 27 Oelgemälde, einige Aquarelle und plastische Arbeiten, sowie eine ziemliche Anzahl von Lithographien, Kupfer- und Stahlstichen. Ein von dem Verein erworbenes Gemälde von C. Ebers, „Amerete auf einer Beize,“ wurde nicht verloost, sondern für die Sammlung des Vereins zurückgestellt. In derselben Versammlung wurde beschlossen, die erworbenen Kunstwerke künftig vor der Verloosung noch einer oder mehreren der größeren Städte Schlesiens auf kurze Zeit zur Ansicht des dasigen Publikums zu senden. Der Verein zählt gegenwärtig 945 Mitglieder mit 962 Aktien (zu 4 Thlr.).

Museen und Sammlungen.

Brüssel. Am 13. Februar ist das dem Baron de Penthy zugehörige Schloß Hubenberg, zwischen hier und Löwen, mit seiner großen Bibliothek und seiner herrlichen Gemäldesammlung der Raub einer Feuersbrunst geworden.

Bauwerke.

Wien. Ueber die Gestalt und Einrichtung des neuen hiesigen Karlstheaters gibt das Wiener Kunstblatt in Nr. 1 und 2 von diesem Jahre ausführliche Mittheilung.

Paris. Die große monumentale Fontaine, die zur Verschönerung des Platzes St. Sulpice dienen soll, ist nunmehr vollendet. Sie hat die Gestalt eines Pavillons von vier Seiten. Drei Bassins sind für das Wasser eingerichtet, das in zwei Abfällen sich in das unterste am Boden befindliche Bassin ergießt. In den Ornamenten des Baues gehört auf der Spitze des Pavillons und auf einer der vier Seiten der Kardinalshut, der die Wappen-Emblème der Kirchenfürsten zusammenhält. Vier Löwen in kolossalen Verhältnissen befinden sich in den vier Ecken des breitesten Bassins. Vier Nischen in den Seiten des Monuments sollen die Standbilder der vier großen französischen Prälaten: Bossuet, Massillon, Fléchier und Fenelon, aufnehmen.

Malerei.

Berlin. Die von Professor Schlesinger im Auftrage des Königs in Madrid angefertigte Kopie des berühmten Spasimo Raffael's ist hier angekommen und einstweilen im königl. Museum aufgestellt. Die Kopie ist gelungen und bietet sehr interessante Vergleichungspunkte mit Toschi's genialem, aber, wie es scheint, weniger gewissenhaft treuen Stiche dar. Dem größeren Publikum wird das schöne Werk des Herrn Schlesinger nächstens zugänglich seyn, sobald es mit den übrigen im Besitz Sr. Maj. des Königs befindlichen Kopien Raffaelischer Werke, Behufs einer von dem Direktor Waagen zu haltenden Vorlesung, in der Rotunde des Museums aufgestellt seyn wird.

Dresden. Hier hat das Bild des Malers Pecht aus Konstanz Aufsehen gemacht. Es stellt Goethe dar, wie er nach der ersten Aufführung der Iphigenie in dem Parke in Tiefurt heimgeht. Um ihn herum steht man in charakteristischen Gruppen die bedeutenden Männer und Frauen, welche damals oder später Weimar verherrlichten oder in irgend einer Beziehung zu jenem Musenfeste standen, den Herzog und seine Mutter, Frau Rath, Herder, Wieland, Knebel, Merck, Musäus, Böttiger, Schiller, Fichte u. s. w.

Plastik.

Paris. Der Bildhauer Jalry hat die Statue des Generals Hautpoul, der bei Eylau nach einer glänzenden Waffenthat gefallen und dem schon von Napoleon ein Denkmal zu errichten beabsichtigt worden war, modellirt und auf dem Platze Saint-Germain-l'Auxerrois aufgestellt. Der Ort der Aufstellung ist die Vaterstadt Hautpoul's, Gaillac, woselbst dessen Statue seit 1845 für die Aufführung des Monuments besonderer Thätigkeit entfalten hat.

Alterthümer.

London. In letzter Zeit hat man auf mehreren Punkten von England bei Grabungen römische Baureste und Münzen gefunden, so an der Stelle des alten Verolamium bei St. Albans. Der wichtigste Fund ward aber in London selbst gemacht: man stieß in der Thames-Street auf Ueberreste eines römischen Hauses. Bis jetzt sind zwei Zimmer offengelegt, von denen das eine einen reichlichen Mosaikboden hat. Besonders deutlich erkennt man hier, wie die Römer ihre Zimmer zu heizen pflegten, nämlich mittelst erwärmter Luft, welche durch runde, in oblongen Ziegeln angebrachte Röhren in den Wänden hinaufgeleitet wurde.

Malta. H. William Winthrop, Konsul der Vereinigten Staaten und H. Walter Lock, von der englischen Artillerie, haben in der letzten Zeit in der Nähe von Gitta vecchia einen Tempel ausgegraben, der ohne allen Zweifel seinen Ursprung den Altesten Bewohnern der Insel verdankt. Dieser merkwürdige phönizische Ueberrest oder die „Saccapunticha,“ wie das Landvolk denselben bereits nennt, liegt in einem hübschen Thal. Wahrscheinlich wird demnächst eine vollständige Beschreibung der unterirdischen Gemächer, deren drei in diesem Tempel sind, öffentlich erscheinen. (Liter. Gaz. 14. August nach dem Malta Mail.)

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 19. Donnerstag den 20. April 1848.

Archäologie der Baukunst.

A. Ch. Ad. Zestermann: De basilicis libri tres. Bruxellis, typis M. Hayez. 1847. 4. 179 S. und 7 Tafeln.

Dasselbe Werk in der Ueberarbeitung: Die antiken und die christlichen Basiliken nach ihrer Entstehung, Ausbildung und Beziehung zu einander dargestellt. Ausführliche Bearbeitung der von der Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique gekrönten Preisschrift. U. s. w. Mit 7 lith. Tafeln. Leipzig, F. A. Brockhaus. gr. 4. 175 S.

So viel auch in der neuesten Zeit über Basiliken geschrieben, über Einzelnes gestritten worden ist: im Ganzen herrschte doch ziemlich allgemein eine und dieselbe Grundansicht über Ursprung, Form u. s. w. Sie war hervorgegangen aus einer Fülle von Anschauungen, im Einklang mit den praktischen Forderungen der Architektur, und stellte sich künstlerisch als ein so wohl gegliedertes und geordnetes Ganze dar, daß man gern darüber hinweg sah, wenn auch für den äußern historischen Beweis vielleicht einmal ein Mittelglied fehlen mochte. Dieser Grundansicht wird in der vorliegenden Schrift von Zestermann der Krieg erklärt; es wird der Zusammenhang zwischen griechischer, römischer, christlicher Basilika geläugnet und versucht, gerade die Formen des Baues, welche bisher für die wesentlichen galten, als unrichtig hinzustellen. Um zu solchen Ergebnissen zu gelangen, ist denn auch ein von dem bisher betretenen gänzlich verschiedener Weg eingeschlagen worden. Eigene Anschauung fehlt dem Verf. gänzlich, ja die Kenntniß der Architektur geht ihm so weit ab, daß er zuweilen Mühe zu haben scheint, sich in eine architektonische Zeichnung hineinzufinden. Dagegen baut er auf die Zeugnisse der alten Schriftsteller, die er von Homer bis zu den Byzantinern für seine Zwecke durchgearbeitet zu haben angibt. Am klarsten ist sein Glaubensbekenntniß am Anfang des dritten Buches dargelegt, das von den christlichen Basiliken handelt. Er sagt daselbst: von den beiden Quellen unserer Kenntniß derselben, den schriftlichen und den monumentalen, sey die erstere der letztern vorzuziehen, weil sich nicht beweisen lasse, daß die ältesten Basiliken in unveränderter Gestalt auf uns gekommen seyen, und die Schriften uns äußerdem noch Nachrichten von Denkmälern gäben, die in der Wirklichkeit gar nicht einmal existirten. Monumente könnten daher nur zur Bestätigung dessen dienen, was sich durch die Schriften ausmachen lasse. Ich halte diese Methode für durchaus falsch; und es ist vielleicht das größte Verdienst der neuern Kunstwissenschaft, mit Nachdruck darauf gedrungen zu haben, Kunstwerke, wo es nur immer möglich, aus sich selbst und aus der Vergleichung anderer Kunstwerke zu erklären, und die schriftlichen Quellen nur dann zu Hülfe zu rufen, wo unsere monumentale Kenntniß unzureichend und lückenhaft ist. Wenn ich es daher unternehme, die Ansichten des Verf. zu bekämpfen, so versteht es sich von selbst, daß die vorzüglichste Waffe die Betrachtung der Monumente ist. Da es aber immerhin auffallen müßte, die Resultate monumentaler und philologischer Forschung mit einander im Widerspruch zu sehen, so werde ich den Feind zugleich in seinem eignen Lager aufsuchen müssen, um sowohl zu zeigen, wie mangelnde Kenntniß und Berücksichtigung der Denkmäler zu einer mangelhaften und falschen Erklärung der Schriftsteller führt, als auch noch besonders darzulegen, daß die Interpretationen des Verf. oft nicht einmal vor dem Richterstuhl der reinen Philologie bestehen können.

Zur größern Klarheit der Darstellung wird es nöthig seyn, bei der Beurtheilung dieser Schrift von der gewöhnlichen Regel eine Ausnahme zu machen und nicht mit dem ersten, sondern mit dem letzten Buche zu beginnen. Denn da von christlichen Basiliken das meiste erhalten ist, von verwandten Bauwerken der Römer und Griechen wenig oder nichts, so müssen wir vor Allem von den ersteren uns eine klare Vorstellung zu verschaffen suchen.

Der Hauptdifferenzpunkt des Verf. besteht darin, daß er die Geltung der Absis als eines nothwendigen, integrirenden Theils selbst der christlichen Basilika, angreift. Er beruft sich auf zwei Beispiele: S. Lorenzo fuori le mura in Rom und die Basilika des h. Paulinus in Tyrus. Das erste beruht auf einem starken Irrthum und Mißverständniß der Zeichnungen. S. Lorenzo besteht aus zwei Theilen, die ganz verschiedenen Epochen angehören. Der vordere, das jetzige Hauptschiff, ist um einige Jahrhunderte jünger, als der hintere, der, wenn auch nicht aus der konstantinischen Epoche herrührend, doch soweit er erhalten ist, das Bild einer christlichen Basilika nebst S. Agnese fuori le mura uns am reinsten vor Augen stellt. Nur von diesem kann hier die Rede seyn und von diesem kann man so gut wie mit Gewißheit behaupten, daß er ursprünglich die Absis hatte. Noch steht auf der Scheide des ältern und neuern Theils der Triumphbogen mit seinen Mosaiken auf der von dem jetzigen Haupteingang abgewandten Seite, d. h. nach der Seite des frühern Schiffes. Als nun dieses mit Herumdrehung des ganzen ersten Planes später zum Chor umgeschaffen wurde, mußte natürlich die Absis, die wir nach Analogie aller andern Basiliken hinter dem Triumphbogen voraussetzen müssen, dem neuen Längenschiffe weichen. Ohne Rücksicht auf die Säulen ward mitten zwischen ihnen die Krypta angelegt und dadurch eine Erhöhung gleich der in dem Chor anderer Kirchen erreicht. Wie aber sonst die Absis die Breite des Hauptschiffes nicht übertrifft, so ward auch hier das Mittelschiff der alten Kirche mit Oberbühlen dergestalt umgeben, daß die Seitenschiffe für den Kirchendienst völlig unnütz gemacht wurden. So erhielt man eine Basilika, wenn nicht mit halbrunder Absis, doch mit einer Tribüne, welche hier vollständig die Geltung der ersteren hat und ihre eckige Gestalt nur dem einmal existirenden Baue verdankt.

Wir können also sagen, daß die erhaltenen Basiliken einstimmig die Geltung der Absis bezeugen, ihnen können wir aber mit Recht noch die sämmtlichen sogenannten byzantinischen und gothischen Kirchen hinzufügen, deren abgerundete Chöre nur eine Entwickelung der Absis sind. Diese ganze große Erfahrung soll

Digitized by Google

nun zu nichts gemacht werden durch Eusebius' rhetorische Beschreibung jener Kirche des h. Paulinus von Tyrus, welche nicht etwa die Ersteren der Apsis ausdrücklich läugnet, sondern höchstens darüber Stillschweigen beobachtet. Da jedoch diese Beschreibung auch sonst wichtig ist und wir auch in andern Punkten der Erklärung des Verf. nicht beistimmen können, so mag hier etwas genauer darüber gehandelt werden.

Eusebius (Hist. Eccl. X, 4) beschreibt zunächst Vestibulum und Vorhalle ziemlich ausführlich und vollkommen deutlich und gelangt sodann zu den drei Thüren der Kirche, von denen die mittlere an Größe und Schönheit die beiden zur Seite übertraf, wie eine Königin die Trabanten: ὡς ὁν βασιλὶς τοὺς δορυφόρους κατέχουσ᾽. Darauf folgen die Worte: Τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον καὶ ταῖς παρ᾽ ἑκατέρα τοῦ πανὸς τοῦ σταοὶς τὸν ἐσω πρασίνων ἀφιδῶν διαφόρους, αὐτὸν ἐπὶ ταύτας ἄλλοι πλείονι φωτὶ διαφόρους τὰς ἐπὶ τὸν ὅλον πεδοβολὰς ἐπενόει. Bunsen übersetzt dieß: „Auf dieselbe Weise richtete er Eingänge ein an den Säulengängen, zu beiden Seiten des ganzen Tempels, nach der Zahl der vordern Thüren. Ueber diesen Seitenhallen aber erdachte er noch Räume, die sich nach dem innern Saale zu öffnen und durch anderes und helleres Licht ausgezeichnet sind." Aehnlich nimmt auch der Verf. auf den Längenseiten des Tempels je drei Thüren an; in den letztern Worten dagegen sieht er richtiger die Lichtöffnungen, die über den Seitenhallen dem Mittelschiff Licht gewähren. Allein ich frage: wozu dienen die drei Thüren an den Längenseiten? Der Eingang der Gemeinde muß durch den Vorhof seyn (einzelne Seitenthüren, wie etwa bei S. Clemente in Rom können die Regel nicht umstoßen). Für den Eintritt der Priester sind 6 Thüren überflüssig. Sollten sie aber, wie der Verf. meint, als Eingänge in die Exedrä, Sacristeien, dienen, so wäre ihre Erwähnung hier an einer völlig unpassenden Stelle; erst wo von Exedrä selbst die Rede ist, durften auch die Thüren genannt werden. Der Ausdruck ist allerdings dunkel und gezwungen; doch sehe ich nicht, daß die Worte einen andern Sinn haben können, als folgenden: Wie vorn die drei Thüren, errichtete er drinnen dieselbe Zahl von Hallen auf dieselbe Weise, nämlich daß die zu beiden Seiten von der mittlern wie von einer Königin überragt wurden; und über den Seitenhallen machte er Lichtöffnungen, ἄλλοι πλείονι φωτὶ, für noch mehr anderes Licht als das, welches entweder durch die Seitenhallen oder durch die Thüren eindrang. Von der übrigen Konstruktion des Tempels, Länge, Breite, Höhe schweigt nun Eusebius, da das Zeugniß der Augen die Belehrung durch die Ohren unnütz mache. Er spricht es natürlich auch von der Apsis schweigen, die etwas ganz Gewöhnliches und mit Nothwendigkeit Vorauszusetzendes war. Nur noch das wird erwähnt, was dem Kultus diene: ὀφθοὺς τοῖς ἀνατάσι τῆς τῶν προθύρων εἰσόδου, καὶ προσέτι βάθρους ἐν τοῖς τοῦ ὅλου χατὰ τὸ ἄριστον κοσμήσας, ὑφ᾽ ἁπασι τε τὸ τῶν ἁγίων ἅγιον ἱδρυσαμένου ἐν μέσῳ δοῖς... Betrachtet man hier den vom Verf. entworfenen Grundplan, so fehlt für diese dem Kultus besonders wichtigen Theile aller organische Zusammenhang mit dem übrigen Bau der Kirche. Gegen das Ende des Mittelschiffs, aber noch durch einen großen Zwischenraum von der hintern Wand getrennt, stehen, ganz verloren zwischen den beiden Säulenreihen, die Sitze und der Altar, in einer Weise, daß man sie ganz nach Belieben vor- und zurückrücken könnte. Diese Zusammenhangslosigkeit hebt sich, wenn wir nach der Analogie aller andern Monumente eine Apsis annehmen. Λιανάται, an das äußerste Ende, d. h. in die Spitze der Apsis treten die Throne, an sie schließen sich, wie zwei Hörner, die übrigen Sitze an, und zwischen die Spitzen dieser Hörner tritt der Altar. So erst hat das Ganze seinen Abschluß. Dieser obere Raum wird mit Geländern als der heiligere für die Masse der Gemeinde unzugänglich gemacht. Dieses erleidet keine wesentliche Veränderung, wenn wir mit Bunsen ein Querschiff annehmen, worauf allerdings der später erwähnte μέσος οἶκος deutet, in den die Thüren der Exedrä münden. Nur der Altar allein tritt dann um ein weniges vor.

Daß endlich das Schweigen der apostolischen Konstitutionen über die Apsis nichts gegen dieselbe beweisen kann, wird Jeder zugeben müssen, da sie überhaupt das Architektonische so gut wie unberücksichtigt lassen und nur vom Kultus handeln.

Ist somach die Apsis für die christliche Basilika außer Zweifel gesetzt, so ist hiernach die Frage zu erörtern, ob sie eine Erfindung der Christen oder ob sie aus der römischen Basilika herübergenommen ist. Der Verf., der überhaupt keinen Zusammenhang zwischen beiden zugeben will, läugnet natürlich die Ableitung, sowie die Christen der Apsis in der römischen Basilika. Wir müssen seine Darlegung, die gewissermaßen der Grundban seines ganzen Systems ist, genauer prüfen.

Er behauptet zunächst im Gegensatz zu der bisherigen Annahme: die Basiliken seyen nicht anderweitlich für Gerichtsverhandlungen erbaut, und wären sie es, so hätten sie darum doch die Apsis nicht nöthig. Den Beweis soll Vitruv liefern, welcher sagt, die Basiliken sollen warm liegen, daß die negotiatores im Winter nicht vom Wetter beschwert würden; das plateum solle hoch seyn, daß die eben Herumwandelnden von den negotiatores unten nicht gesehen würden; endlich daß in der Basilika von Fano das tribunal hemicycli schematis minore curvatura formatum in den Tempel des August (nicht in die Vorhalle, wie der Verf. sagt) verlegt sey, uti qui apud magistratus starent, negotiantes in basilica ne impedirent. Diese letztere Stelle liefert den Gegenbeweis gegen den Verf. Daß der geehrte Theil der Basilika, die Längenschiffe, für die Kaufleute bestimmt war, hat Niemand geläugnet; nur das hat man behauptet, daß außerdem noch ein anderer Raum vorhanden war, der für die Gerichtsverhandlungen diente. Und dieß bestätigt Vitruv, wenn er diesen Theil, das Tribunal, zur Bequemlichkeit der Kaufleute anenahmsweise in den benachbarten Tempel verlegt, da namentlich bei kleineren Basiliken gegenseitige Störungen fast unvermeidlich seyn müßten. Daß Vitruv somit von Tribüne oder Apsis nicht weiter spricht, beruht darauf, daß er überhaupt nur die architektonischen Proportionen, Länge, Breite, die Höhe der Säulen u. s. w. angibt, von denen die Apsis unberührt blieb; ihre Form ergab sich von selbst. Der Verf. behauptet nun weiter, daß keine Basilika für Gerichtsverhandlungen allein, eine dagegen, die argentaria, nur für den Handel erbaut gewesen sey. Ersteres ist richtig; daß zweite unbewiesen, und am wenigsten sagt es Ulrichs, der citirt wird (Röm. Topogr. in Leipzig. S. 70). Wenn nun ferner Porcius Latro (Seneca contror. IV praef. Quinctil. X, 5, 18) verlangt, daß iudicium et subsellia in basilicam transferrentur, damit seine auf Mauern und Dach anspielende Rede einen Sinn habe, so geht daraus nur hervor, daß die subsellia eine bewegliche Vorrichtung waren und daß zwar auf dem Forum noch Gerichtshändel stattfanden, eben so gut wie anderer Verkehr noch daselbst geübt wurde, daß aber das Gewöhnliche die Verhandlung in Basiliken war; in Bezug auf die Apsis ergibt sich aus dieser Erzählung nicht das Mindeste.

Eine falsche Anwendung macht der Verf. ebenfalls von einer Stelle in Plinius' Briefen (II, 14). Nachdem in denselben der Verfall der römischen Gerichtsberedtsamkeit geschildert ist, heißt es: Si quando transibis per basilicam et scire voles, quomodo quisque dicat, nihil est, quod tribunal ascendas, quod praebeas aurem; facilis divinatio. Scito eum pessime dicere, qui laudabitur maxime. Daraus will der Verf. folgern, die Tribunale seyen Jedem, der durch die Basilika ging, so nahe gewesen, daß man nicht nöthig gehabt, vom Wege

Digitized by Google

abzulenken, um das Lob der Redner zu hören. Der Vorsitzun ist im Gegentheil folgender: Wenn du etwa (in Handels- oder andern Geschäften) der Basilika gehst und willst wissen, wie ein Advokat spreche, so ist es nicht nöthig, daß du (von den Hallen der Kaufleute hinweg dich wendest und an den Ort, wo die Gerichtsverhandlungen stattfinden, der von diesen Hallen gesondert ist, nämlich) auf das Tribunal steigst, um zu hören; du vermagst eben so gut zu urtheilen, wenn du den Redner selbst nicht hörst; denn der, welcher (von den in den Hallen der Basilika verkehrenden Leuten) am meisten gelobt wird, redet sicherlich am schlechtesten. Diese Stelle lehrt also gerade das Gegentheil: daß ein getrennter, erhöhter Raum (tribunal ascendas) für das Gericht bestimmt war, der jedoch nicht förmlich abgeschlossen, sondern bei der Oeffentlichkeit des römischen Gerichtsverfahrens jedem, der hören wollte, zugänglich war. Die Trennung hatte nur den Zweck, wie in anderer Weise in Fano, gegenseitige Störungen des Gerichts und des Handels zu vermeiden.

Einen andern Gegenbeweis gegen die Existenz der Absis will der Verf. in den Worten Vitruv's über die Chalcidiken finden: sin autem locus erit amplior in longitudine, Chalcidica in extremis partibus constituantur, uti sunt in Julia Aquilinna. Allein wenn wie auch zugeben, daß Chalcidiken (im Sinne loggienartiger Vorhallen) zuweilen an beiden schmalen Seiten der Basilika angefügt werden sollten, während es meistens gewiß nur an einer Seite stattfand, so bietet doch die Absis kein Hinderniß der Art, daß dieß dadurch unmöglich würde Nur eines kleinen Zusatzes bedarf es. Betrachten wir deßhalb ein der Basilika nahe verwandtes Gebäude, den Portikus der Eumachia in Pompeji, so sehen wir, daß trotz der Absis das Ganze von einer viereckigen Umfangsmauer umschlossen ist. Zu beiden Seiten der Absis sind zwei Kammern ganz in derselben Weise angebracht, wie unzählige Male bei christlichen Kirchen die Sakristeien. Ein solcher Ausbau ist es vielleicht, den Ulpius Vespinus beabsichtigt, wenn er dittet: ut sibi locus publice in angulo porticus basilicae daretur, quod se Augustalibus phetrium publice exornaturum pollicereiur (Gruter. Insc. p. 214. 2). Wae durch solche Ausführung die gerade Linie an der hintern Seite wieder hergestellt, so ließ sich auch hier ohne Beeinträchtigung der architektonischen Forderungen ein Chalcidicum anfügen.

(Schluß folgt.)

Ueber ein Bildniß von Raffael

in der Sammlung von James Dennistoun of Dennistoun.

Edinburg 1842.[1]

Als ich vor ungefähr drei Jahren, mit dem Aufsuchen von Denkmälern der Umbrischen Malerschule beschäftigt, eine Reise durch den minder bekannten Theil Mittelitaliens machte, verweilte ich auch in Città di Castello. Herr Andreozzi, der Historiograph dieses Städtchens, ein Mann von vielem Kunstgeschmack, cewies mir unter andern auch die Gefälligkeit, mich ein vor Kurzem in einem Dorfe nahe bei Urbino von einem dortigen Maler aufgefundenes Bildniß sehen zu lassen, das ich sofort ankaufte. Es stellt den Kopf im Profil und das Brustbild eines Knaben vor und ist auf dünner Holztafel in Tempera gemalt, 16 Zoll hoch, 11 Zoll breit. Bis auf einen theilweisen Riß war die Tafel gut erhalten, aber der dürftige Rahmen war wurmstichig und mit Wanzen angefüllt. Der Kopf ist klein, der Hals ziemlich lang; die kleine Gestalt ist in ein Gewand gekleidet, das am Halse fest gebunden, nach unten hin weit und gerade sich ausbreitet, wie es in Italien im 15ten Jahrhundert üblich war; und obschon es zu keinem malerischen Faltenwurf sich eignet, so verleiht doch die dunkel (karmesin) rothe Farbe mit der goldnen Stickerei einen gewissen Reichthum dieser in der Zeichnung so magern Gewandung. Das hellblonde (im Text: sandfarbene) Haar ist auf der Stirn sorgfältig geglättet und schlicht über das Ohr gelegt. In den kleinen regelmäßigen Gesichtszügen erscheint ein gesetztes Wesen und eine für so jugendliches Alter ungewöhnliche Haltung, während das hellbraune Auge und das stille Lächeln um den schönen Mund auf Geist und Bildungsfähigkeit deutet. Auf einem weißen Naum (dem Rande?) unter der Figur liest man folgende Inschrift, deren Züge der Handschrift Raffael's nicht unähnlich sind: »Raffaello Sanzi d'Anni Sei, nato il di (sei di) Ap. 1483. Sanzi Padre dipinse.« Auf der Rückseite der Tafel stehen, ebenfalls in alter Schrift, folgende Worte: »Ritratto del piccolo Raffaello Sanzi d'anni sei, nato in Urbino il di sei di Aprile 1483. Sanzi Padre Dipinse.«

Obschon außer allem Zweifel, daß ich ein seltenes und schönes Stück aus jener Kunstepoche erworben, war ich doch nicht ganz gewiß, in dem Besitze eines von seinem eignen Vater, Giovanni Sanzi, verfertigten Originalbildnisses des göttlichen Raffael zu seyn, besonders da ich fand, daß der Abate Pungileone, sein neuester italienischer Biograph, seinen Geburtstag auf den 28. März setzt und nicht auf den 6. April. Aber als ich einige Tage früher Urbino besuchte, las ich dort auf der Mauer eines Hauses diese Zeilen:

Nunquam moriturus
Exiguis hisce in aedibus
Eximius ille pictor
Raphael
Natus est
Oct : id : Apr. an : MCDXXCIII.

Diese Angabe stimmt mit dem vom 6. April überein, und ebenschen von unbekanntem Ursprung spricht die lateinische Inschrift[1] wahrscheinlich den durch Ueberlieferung erhaltenen Volksglauben in seinem Geburtsorte aus. Dieses wäre indeß nur ein Indicienbeweis, der mir nicht ganz hinreichend schien.

Bei fortgesetzter Prüfung fand ich, daß Vasari Raffael's Geburt auf den Charfreitag 1483, also den 28. März setzt, und daß diese Angabe seitdem allgemein von seinen Biographen als die richtige angenommen wach, indem bald der Kirchenfeiertag, bald der Monatstag angegeben wird.[2] In der Voraussetzung, daß die beste Urkunde hierüber die vom Kardinal Bembo seinem Freunde gesetzte, im Pantheon befindliche Grabschrift sey, fand ich dort folgende Worte:

Vixit annos XXXVII integer integros
Quo die natus est eo esse desiit
VIII : Id : Aprilis MDXX.

Der Sinn dieser etwas gesuchten Inschrift ist offenbar dieser: »er hat volle 37 Jahre gelebt und starb am 8. der Idus vom April 1520, am Jahrestage seiner Geburt; ebenso heißt es im

---

[1] Aus einem Briefe des Besitzers an den Herausgeber von „Art-Union.“ Das genannte Bildniß ist in Rom lithographirt worden, aber nicht in den Kunsthandel gekommen.

[1] Die Inschrift auf dem Hause der Familie Santi in Urbino wurde von dem spätern Bewohner verstellen. Muzio Oddi (1569, † 1639), dem gelehrten Mathematiker und Kriegsbaumeister, einem höchst interessanten Manne, verfaßt und unter dem Fenster des Zimmers, worin Raffael das Licht der Welt erblickte, in die Mauer (des noch in seinem frühern Zustande erhaltenen Hauses) eingefügt. Anm. d. Uebers.

[2] Erst nachdem ich den vorliegenden Brief zum Druck abgegeben, erfuhr ich, daß Kugler in seinem Handbuch der Malerei schon früher zu obiger Schlußfolge gelangt ist und zuerst den Geburtstag Raffael's richtig angegeben hat. Anm. d. Uebers.

Digitized by Google

einem fünf Tage nach seinem Tode aus Rom geschriebenen Briefe, daß er an seinem Geburtstage gestorben sey, »nel suo istesso giorno natale.«[1] Nun aber ist der 8. der Idus der 6. April, so daß, wenn Raffael noch Bembo's Behauptung genau 37 Jahre gelebt hat, er am 6. April geboren seyn muß, wie auch die Inschrift auf dem von mir erstandenen Bildnisse besagt. Auch ist es nicht schwer, den Ursprung jenes allgemeinen Irrthums aufzufinden. Der 6. April 1520, der Todestag Raffael's, war der Charfreitag und da Vasari Bembo's Inschrift darauf anwandte, ohne zu bedenken, daß dieses ein bewegliches Fest sey, kam er zur unhaltbaren Schlußfolge, daß, da er am Charfreitag und seinem Geburtstage gestorben sey, er auch am Charfreitage geboren sey. Nun aber fällt der Charfreitag 1483 auf den 28. März, und wäre dieß der Geburtstag Raffael's gewesen, so hätte er 37 Jahre und 9 Tage gelebt, anstatt „genau 37 Jahre" und wäre nicht am Jahrestage seiner Geburt gestorben.

Neugierig auf die Quellen, die Pungileone in seinem Elogio di Raffaelo p. 2 anführt und die ihn zur Annahme des 28. März als Geburtstags des Künstlers bewegen, besuchte ich ihn in Rom im Jahr 1839, um mich mit ihm darüber zu besprechen. Er war aber nicht im Stande, mir über diese Quellen irgend Rechenschaft zu geben, und wollte auch überhaupt keinen Zweifel über diesen Gegenstand anhören.

Diese Bemerkungen, die ich kurz zusammenzufassen gesucht, scheinen den wahren Geburtstag Raffael's richtig herauszustellen. Fürchtete ich nicht, Ihre schätzbaren Spalten zu sehr in Anspruch zu nehmen, so könnte ich manche Züge der Aehnlichkeit anführen zwischen meinem Bildniß Raffael's und allen andern angeblichen Bildnissen von ihm, die in den größern Werken seines Vaters Giovanni Santi, seines Lehrers Perugino und seines Mitschülers Pinturicchio vorkommen. Was die andern „Staffeleibildnisse" dieses großen Mannes anlangt, so wird jetzt außer dem einen in der Florentiner Sammlung keines für ächt gehalten.

Nachschrift.

Der Verfasser führt nun vier Bildnisse an, die in verschiedenen Gemälden enthalten, als Bildnisse Raffael's gelten und die nach seiner Meinung mit dem von ihm in Città di Castello erworbenen im Wesentlichen übereinstimmen; nämlich das Kind neben seinen Aeltern auf dem Votivgemälde in S. Francesco zu Urbino; ferner einen Engel neben der Madonna auf einem Altargemälde in S. Domenico zu Cagli (beide von Giovanni Santi); sodann den schlafenden Kriegsknecht in Perugino's Auferstehung im Vaticau und einen Jüngling (oder mehrere) in Pinturicchio's Wandgemälden der Libreria zu Siena.

Ich glaubte die mir aus Rom zugesendete Mittheilung den Lesern dieser Blätter nicht vorenthalten zu dürfen, da Alles, was auf Raffael Bezug hat, auf allgemeine Theilnahme ein Anrecht hat; dagegen kann ich auch nicht umhin, meine Zweifel über den Werth derselben beizufügen. Was die Vergleichung des aufgefundenen Bildnisses mit andern betrifft, so kennt Jedermann das Bedenkliche einer solchen, und es gehört in der Regel ein ganz besonderes »lebendiges Gefühl für Aehnlichkeiten" dazu, um mit der Einbildungskraft einer vorgefaßten Meinung Schritt zu halten. Hier kommt nun noch der Umstand hinzu, daß die beiden ersteren Köpfe ganz ohne alle Beglaubigung, der erstere sogar gegen alle Wahrscheinlichkeit (da Aeltern und Kind die Familie der Donateren sind und nicht des Malers), willkührlich oder auf den Grund vager Tradition hin für Bildnisse Raffael's angenommen werden, die beiden letztern aber Jünglinge vorstellen, deren Gesicht mit einem sechsjährigen Kinde nur ganz unsicher verglichen werden kann.

Das genannte Bildniß nun betreffend, so bedaure ich, weder es selbst, noch die Lithographie benach gesehen zu haben; allein die mitgetheilte Inschrift rechtfertigt mehr als ein Bedenken. Fürs Erste ist mir nicht bekannt, daß Giovanni Santi, aus der Familie Sante (darum Santi oder del Sante, lateinisch Sanctius und dieses italienisirt Sanzio) sich jemals Sanzi geschrieben habe. Immer heißt es unter seinen Bildern Jeannes Santi (Santis oder Sanctis). Sodann trägt die ganze Inschrift das Gepräge einer spätern auf Raffael's Weltruhm gegründeten Empfindung, als ob der Vater, der sich — und gleich zweimal — im Gegensatz gegen den »piccolo Raffaelee« hinstellt, rechtzeitig dafür habe sorgen wollen, daß alle Welt wisse, wie der Mann, der den Vaticau und die Sixtinische Madonna und die Transfiguration gemalt, in seinem sechsten Jahre ausgesehen habe.

Passavant, dem ich meine Ansicht mitgetheilt und der das Bild, freilich nur aus der Kopie bei Herrn v. Kestner in Rom und nach Kupferstichen[2] kennt, bekräftigt mich in meinen Bedenken, und indem er mich noch besonders auf das karthellblonde Haar des Bildnisses im Gegensatz zu Raffael's dunkelbraunem, dann auf das dunkelkarmoisinrothe mit Gold durchstickte, für Raffael's und seines Vaters damalige Verhältnisse gewiß ganz unpassende Kleid aufmerksam macht, erklärt er, sich nicht von der Aechtheit dieses angeblichen Bildnisses überzeugen zu können. Die Inschrift hält Passavant ohne allen Zweifel für spätern Ursprungs.

München, 21. Januar 1848. **Ernst Förster.**

[1] Longhena, Istoria di Raffaelo, p. 501.

[2] Passavant und der Uebersetzer des Briefs, o. Kübler, sprechen von Kupferstichen; Deutschtown selbst von Lithographie.

Nachrichten vom Februar.

Bildwerke.

Brüssel. Vues pittoresques de la Belgique et de ses monumens les plus remarquables. gr. 4. In Holzschnitt und Folioriet. Jedes Heft mit vier Platten. Das Ganze soll aus sechs Heften bestehen. Die jetzt sind davon drei ausgegeben; sie enthalten: die Kathedrale von Antwerpen, die St. Gudulakirche in Brüssel, das Portige, das Löwener und das Oudenarder Rathhaus, den Belfried von Brügge u. A. m. Das Werk erscheint im Verlag von Wagnerez.

London. The history and art of wood engraving by William A. Chatto. Roy. Mit einer Reihe von Blättern, von W. J. Linton geschnitten. Erstes Heft. 2 Bd. 2 B. (1 ß. 30 kr.) Es sollen im Ganzen vier Lieferungen werden. Verlag von Murray.

Paris. Roaul-Rochette: Peintures de Pompeii Livr. V. Clarac; Musée de Sculpture Livr. XIII. nebst 3 Heften Text.

Kupferstich.

Wien. Die h. Katharina, nach dem Gemälde des Carlo Dolce in der Sammlung des Grafen von Schönborn, gestochen von dem k. k. akademischen Kupferstecher Paul Steinitsch.

Literatur.

Wien. Repertorium der Photographie, von A. Martin, k. k. Kustos an der Bibliothek des polytechnischen Instituts. Das erste Bändchen, enthaltend: Vollständige Anleitung zur Photographie auf Papier, und Literatur der Photographie auf Metall, erschien 1846. Das zweite Bändchen, das jetzt erschienen, hat auch den Titel: Vollständige Anleitung zur Photographie auf Metall nebst den neuesten Fortschritten der Photographie auf Papier. gr. 12. 1 ß. 20 kr.

London. S. Birch; Tables of Kermuk.

Paris. Cava; Traité de la construction des théâtres. Mit einem Atlas von 25 Tafeln.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 20. Dienstag den 25. April 1848.

Die Abdankung des Königs Ludwig von Bayern
und die deutsche Kunst.

Die Abdankung des Königs Ludwig von Bayern, wie gerechtfertigt sie vom politischen Standpunkt aus erscheinen mag, ist nichts desto weniger für die deutsche Kunst und ihre fernern Loose möglichen Weise ein herbes Mißgeschick. Soweit wir die Geschichte kennen, hat noch nie ein Monarch in so kurzer Zeit die bildenden Künste in ihrer ernsteren Richtung so bedeutend gefördert, als König Ludwig, und das ganze berühmte Mediceergeschlecht that in einem Jahrhundert nicht so viel für sie, als er während der Hälfte seiner dreiundzwanzigjährigen Regierung. Aber nicht allein die Zahl der durch ihn hervorgerufenen Werke, sondern vor Allem der Geist, der seine Unternehmungen durchdringt, gibt dem königlichen Schutzherrn unsers Berufes seine hervorragende Stellung in der Geschichte.

Es kann meine Absicht nicht seyn, hier einen auch nur flüchtigen Ueberblick der Kunstunternehmungen des Königs zu geben, für die Leser dieser Blätter dürfte es eine müßige Wiederholung seyn; allein an den Geist, der sie leitete, mit einigen Worten zu erinnern, wird mir gestattet seyn, wenn ich von dem Verlust rede, den wir durch des Königs Rücktritt erlitten, wenn ich unsre Hoffnungen auf die Zukunft andeuten will.

Zwei Gesichtspunkte vor allen hat König Ludwig als Gründer unsers Kunstlebens festgehalten. Die schönen Künste haben eine wahre und wirksame Bedeutung nur in Verbindung mit dem öffentlichen Leben; und: Architektur, Skulptur und Malerei mit den verwandten Thätigkeiten müssen zusammenwirken zur Herstellung neuer und selbstständiger Unternehmungen. Alle Richtungen des öffentlichen Lebens beachtend, gab der König der Religion große, glänzend und schön ausgestattete Kirchen, den politischen Neigungen geschichtliche und persönliche Denkmale, und viele und große Gemälde aus der Geschichte Deutschlands und Bayerns; poetischen Stimmungen aber entsprach er durch die großen Gemälde- und Skulpturensäle nach Homer, Hesiod, den Nibelungen und andern griechischen und deutschen Dichtern an öffentlichen oder leicht zugänglichen Orten. Aber nicht nur für Ausbreitung, sondern auch für Entwickelung war der König bedacht. Die Architektur mußte alle klassischen Baustyle der Vergangenheit vom altdorischen Tempel bis zur Renaissance und bis zu Palladio durcharbeiten und gewissermaßen neu schaffen; die Skulptur hatte Aufgaben im Sinn der antiken zu lösen, und mußte für die romantische und für die gegenwärtige Zeit entsprechende Weisen finden und sich üben in jedem Stoff, in Stein und Erz, und ihre Werkstätten erlangten einen Ruf über die ganze bewohnte Erde. Die Malerei endlich schuf auf des Königs Anregung die bewundernswerthesten Werke in allen Gattungen, in der Historie wie im Genre und der Landschaft, und in allen technischen Weisen, in Fresko und Oel, in Wachs und Enkaustik, auf Porzellan und auf Glas, und übertraf in letztgenannten Werken die ganze glänzende Vorzeit. Dazu gründete und vermehrte der König eine große Zahl herrlicher Sammlungen von Statuen und Gemälden, Vasen und Terracotten, Bronzen, Antiquitäten und Werken aller Art. Für alle seine Werke aber berief er die geistvollsten, begabtesten Künstler aus ganz Deutschland, und um sie und um ihn schaarte sich eine bedeutende Zahl anderer Künstler jeder Art und Richtung und München ward der organische Mittelpunkt des deutschen Kunstlebens.

Das haben auch unsere Künstler empfunden, sie haben bei dem entscheidenden Schritt des Königs, durch den er von dem Throne und somit von der bisherigen ausgedehnten Wirksamkeit für ihren Beruf schied, nicht stumm bleiben können und das Gefühl der Theilnahme und des Dankes in folgender Adresse an den König ausgesprochen:

„Ew. Königliche Majestät! Deutschlands Boden war gedüngt mit dem Blute der Befreiungskämpfe. In seine tiefen Furchen sollten Deutschlands Fürsten die Saaten des Friedens streuen. Da waren Ew. Maj. der erste und einzige, dessen Blicke auf ein Feld fielen, das am längsten brach gelegen, am meisten von wildem Unkraut überwuchert und doch dem deutschen Gemüth vor Allem theuer war, auf das Feld der schönen Künste. Mit tiefinnerster Begeisterung durchdrang Ew. Maj. der Beruf ihrer Wiedergeburt. Der königliche Säemann schaarte die ersten Geister der Nation um sich und pflanzte mit ihnen die Palme und die Olive von Hellas und Italien neben die deutsche Eiche. Reicher und reicher wogte alljährlich das Saatfeld der Kunst in der Sonne des Friedens seit mehr als dreiundzwanzig Jahren.

Die jüngsten Tage haben den dreißigjährigen innern Frieden des Vaterlandes erschüttert und den äußern in Frage gestellt. Ew. Maj., der König des Friedens, der König der Künste des Friedens, sind aus freiem Entschluß vom Throne geschieden. Es ist unsere heilige Pflicht, in dem ernsten Augenblick, da der Fürst dem Throne entsagt, der die Kunst wieder auf den Thron erhoben, Ew. Maj. im Namen aller deutschen Künstler die unauslöschlichen Gefühle des Dankes auszusprechen.

Eingedenk der königlichen Abschiedsworte: „Auch vom Throne gestiegen schlägt glühend mein Herz für Bayern, für Deutschland!“ sind wir Alle von der erhebenden Ueberzeugung beseelt, in der Person Ew. Maj. auch fürder Schirm und Hort der deutschen Kunst und ihrer Vertreter erblicken zu dürfen. Wie immer aber die Würfel fallen mögen, in Krieg oder Frieden, wir geloben in die väterliche Hand unsers großen Mäcen mit dem ganzen Ernst deutschen Künstlerstrebens die köstliche Errungenschaft, welche sich an den Namen Ew. Maj. knüpft, zu wahren und hinüberzuretten durch alle Stürme der Zeit in eine glorreiche Zukunft, so wahr der Ruhm der deutschen Kunst von dem Ruhme Ew. Maj. unzertrennlich, ein ewiger seyn wird. München, im März 1848.“ Folgen die Unterschriften.

Diese Adresse (als deren Verfasser der Maler Teichlein genannt wird) ist (von Herwegh) sehr schön in altdeutscher Fraktur auf Pergament geschrieben und von Eugen Neureuther mit Randzeichnungen in Aquarell verziert worden, in denen Andeutungen von des Königs Kunstunternehmungen enthalten sind. Eine Caritas in Blumen, Kinder in ihrem Schooß; Rom und Athen im Hintergrunde; Blumen emporrankend und auf den Ranken

Digitized by Google

und in den Blüthen Kinder-Genien mit Tafeln und Büchern, in denen die auf des Königs Befehl ausgeführten Werke verzeichnet stehen; ganz oben Walhalla.

An das in der Adresse am Schluß ausgesprochene Gelöbniß knüpft sich die Hoffnung, daß die Künstler die heilige „Errungenschaft der Kunst," die wir dem König verdanken, wider Feinde und Verführer festhalten und im Geiste der großen und edlen Meister, die er um sich geschaart, den Acker ferner pflegen und bebauen werden.

Auf den königlichen Herrn aber, der nun den Theen seiner Bäter schmückt, richtet sich unser Auge mit Hoffnung und Vertrauen, er werde, so viel die Zeitumstände es gestatten, die Kunst auf den Wegen des Königs seines Vaters im Auge behalten und die Mittel finden, sie in Thätigkeit zu erhalten. Vieles ist geschehen; noch viel zu thun ist übrig! Wir wissen, daß König Maximilian die bayrische Ruhmeshalle, das Siegesthor und die neue Pinakothek brendigen wird, und freuen uns dessen. Wir wissen, daß er die Befreiungshalle bei Kehlheim aufgegeben, und beklagen es nicht. Fragen wir nach neuen Aufgaben, so stellen sich als ziemlich nothwendig, wenigstens als sehr erwünscht und der Richtung des öffentlichen Lebens vielleicht am meisten entsprechend, zwei große öffentliche Gebäude dar: ein Ständehaus in München anstatt des jetzigen sehr beschränkten, und ein Gesammtbau für sämmtliche Ministerien, die, mit Ausnahme des Kriegsministeriums, gegenwärtig großentheils höchst unbequem und für Kommunikation unter sich unzweckmäßig meist in alten Klostergebäuden untergebracht sind. Das würde die Anlage einer Art Forum seyn, mit welchem der junge Herrscher ein politisches und künstlerisches Glaubensbekenntniß zugleich in das Buch der Kunstgeschichte eintragen würde. **cf.**

Archäologie der Baukunst.

A. Ch. Ad. Zestermann: De basilicis libri tres. Bruxellis, typis M. Hayez. 1847. 4. 179 S. und 7 Tafeln.

Dasselbe Werk in der Ueberarbeitung: Die antiken und die christlichen Basiliken nach ihrer Entstehung, Ausbildung und Beziehung zu einander dargestellt. Ausführliche Bearbeitung der von der Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique gekrönten Preisschrift. U. s. w. Mit 7 lith. Tafeln. Leipzig, F. A. Brockhaus. gr. 4. 175 S.

(Schluß.)

Nachdem wir so die Widersprüche gegen die Existenz der Absis beseitigt haben, fragt es sich nun, ob sich nicht positive Zeugnisse für dieselbe auffinden lassen. Einen indirekten Beweis finde ich, wie bereits angedeutet, bei Vitruv in der Beschreibung der Basilika von Fano. Denn seine Worte zeigen nicht nur, daß die Tribüne aus einem besondern Grunde von ihrer gewöhnlichen Stelle weg verlegt war, sondern deuten auf die Halbkreisform der Absis hin, die hier ebenfalls nur als ausnahmsweise verändert zu betrachten ist, diesmal nicht das gewöhnliche hemicycli schema, sondern hemicycli schematis minore curvatura formatum. — Es verdient aber hier eine Stelle des Palladius (de r. r. I, 18) noch besondere Beachtung, in der der Verf. merkwürdigerweise den Namen der Basiliken auf eine Art Weinkeller übergetragen sieht, worin ihm freilich Forcellini vorausgegangen. Sie lautet: Cellam vinariam septentrioni debemus habere oppositam, ... sic autem dispositam, ut basilicae ipsius forma calcatorium loco habeat altiore constructum, ad quod inter duos lacus, qui ad excipiendа vina hinc inde depressi sint, gradibus tribus fere aut quatuor ascendatur. Wie diese Stelle lehren soll, daß basilica hier den innern Raum des Weinkellers bezeichne, vermag ich nicht einzusehen. Ich übersetze: der Weinkeller muß so angeordnet seyn, daß er ganz nach Analogie der Form der Basilika einen höhergelegenen Kellerplatz habe, zu dem man zwischen den beiden Weinbehältern auf 3 bis 4 Stufen hinaufsteigt. Dieser Vergleich ist aber vollkommen passend gewählt. Am Ende der Basilika ist die Absis mit dem Tribunal um einige Stufen erhöht, hier das Calcatorium eben so gelegen; in der Basilika ein Mittel- und zwei Seitenschiffe, hier ein Weg in der Mitte, duo lacus zur Seite, denen sich die zwei Reihen dolia anschließen. So haben wir vollkommen die Grundeintheilung der Basilika.

Wir wenden uns zu den Monumenten, und hier finden wir, daß die jüngste, aber am meisten erhaltene Basilika, nämlich die Konstantinische, die Absis hat. Da hier Angesichts der Reste nicht geläugnet werden kann, so schlägt der Verf., um sich aus der Verlegenheit zu ziehen, einen andern Weg ein. „Diese Ruinen gehören nicht der Konstantinischen Basilika an; ihre Längen- und Breitenverhältnisse passen nicht für eine Basilika, der Bau ist nicht aus Konstantins Zeit; es müssen Ruinen einer Kirche des 7ten oder 8ten Jahrhunderts seyn." Diese Ansicht zu widerlegen, würde verlorene Mühe seyn. Der Verf. mag hier denen glauben, die aus eigner Anschauung diesen Bau der Konstantinischen Epoche vindiziren und ein solches Werk im 7ten oder 8ten Jahrhundert in Rom für eine Unmöglichkeit halten müssen. Was in den Proportionen von der Basilikenform abweicht, ist durch den Pfeilerbau bedingt. Eine Basilika ist aber der Bau wegen der Eintheilung in Schiffe und wegen der Absis.

Eben so wenig wird es dem Verf. gelingen, bei den Resten des Capitolinischen Stadtplanes den halbrunden Bau mit dem Worte LIBERTATIS von der anstoßenden Basilika loszureißen. Die dritte Säulenreihe der schmalen Seite derselben gibt die Verbindung, da bei einer Teennung an ihre Stelle die Umfangsmauer der Basilika treten müßte. Dieser Mangel der Mauer, die nicht etwa bloß im Plane nicht angegeben seyn könnte, da die zweite und dritte Säulenreihe einander zu nahe stehen, setzen sich auch der Ansicht des Verf. entgegen, daß diese Säulen ein Chalcidicum bezeichneten (S. 85). Daß die Absis einen besondern Namen führt, kann nicht auffallen, und namentlich wenn der Plan der Basilika Ulpia angehört, in der die Sklaven freigelassen wurden, erklärt sich aus dieser besondern Funktion auch der besondere Name. Die größere Ausweitung der Absis konnte durch den Gebrauch bedingt seyn; aber sie ist wenigstens in so weit proportionirt, als ihr Durchmesser der Weite des Mittelschiffes und zweier der Seitenschiffe entspricht. — Eher noch ließen sich die Reste des Plans der Basilika Julia gegen die Absis anführen. Doch sind sie zu fragmentirt, um das Ganze wieder herzustellen. Namentlich ist aber bei ihr zu bedenken, wie bei ihrer Erbauung der Raum durch die anstoßenden Gebäude äußerst bedingt war, so daß dadurch eine Abweichung von der gewöhnlichen Regel, eine Verlegung der Absis nöthig gemacht seyn konnte. Auf jeden Fall ist es hier räthlich, sein Urtheil bis zu den Ausgrabungen zu verschieben, denen durch die jetzige Regierung, sowie durch das Wiedererstehen der Munizipalität von Rom mit größerer Zuversicht, als früher, entgegengesehen werden kann. — Ich will hier nicht weiter auf die Basiliken von Herculanum, Pompeji u. s. w. eingehen, da die unfruchtbare Beglaubigung für den Namen mangelt, obwohl wenigstens einige davon, wie ich glaube, mit Recht für Basiliken gelten. Die bisherigen Erörterungen werden genügen, um die Absis für die christliche, sowie für die römische Basilika als nachgewiesen zu erachten.

Digitized by Google

Eben so wenig will ich bei der sogenannten Basilika von Vicenza verweilen, die der Verf. als sein Muster einer römischen Basilika hinstellt, die aber sicherlich ein mittelalterliches Gebäude ist. Weiter konnte sich wahrlich der Verf. nicht verirren. Denn das Gebäude ist zweistockig, hat in dem untern Stocke offene Hallen, in dem Saale des obern aber keine Säulenreihen oder Schiffe, so daß sich durchaus nichts findet, was nur entfernt zu dem Namen einer Basilika berechtigt.

Somit ist denn dem ganzen System des Verf. die Hauptstütze entzogen. Denn der größte Theil seiner übrigen abweichenden Ansichten ist durch diese Voraussetzung des Mangels der Absis bedingt. Im engsten Zusammenhang damit steht die Meinung über die Verschiedenheit der christlichen Basilika von der römischen. Denn obwohl der Verf. die Aehnlichkeit mancher Theile, die Uebereinstimmung des Namens nicht läugnen kann, so will er doch beweisen, daß die Christen nicht die Römer nachgeahmt, sondern ihre Basilika aus ihrem eignen Geiste geschaffen haben. Betrachten wir diese Unterschiede: „Die Säulenhallen umschließen in der römischen Basilika den ganzen mittlern Raum auf allen vier Seiten; die Christen haben Säulen nur auf zwei Seiten.“ So ist es freilich in den meisten Fällen; doch haben wir zwei sehr alte Beispiele, wo der Porticus sich auf drei Seiten findet: S. Agnese und den ältern Theil von S. Lorenzo fuori le mura. Die vierte Seite ist allerdings stets durchbrochen, und hierin erkenne auch ich einen Unterschied, der dem eigenthümlichen Geiste des Christenthums verdankt wird. Die römische Basilika hatte den doppelten Zweck, für Handel und Gericht zu dienen. Auch die Christen hatten zwei gesonderte Räume, für die Gemeinde und für die Geistlichkeit; allein der Kultus forderte, daß zwischen beiden ein Vereinigungspunkt sey, der Altar. Wo konnte dieser schicklicher stehn, als wo früher die Gränze, die Scheidung war? Das Wegfallen der Säulen an der vierten Seite also ist der wesentliche Unterschied des christlichen und römischen Baues, gewiß gewiß von größter Bedeutung; für die Rechtsfrage aber von so geringem Gewicht, daß allee Uebrige dadurch so gut wie gar nicht berücksichtigt wurde. Denn ob das Dach der Nebenschiffe sich rings um das Mittelschiff herumzog, oder nur auf zwei oder drei Seiten, ist eine Aeußerlichkeit ohne Bedeutung. — „Bei der römischen Basilika lag der Haupteingang gemeiniglich an einer der langen Seiten, die einem öffentlichen Platz zugewandt war; bei der christlichen an der schmalen Seite.“ Allerdings lag der Eingang der Basilika Ulpia an der Längenseite, vielleicht noch bei mehreren andern. Aber daß dieß die Regel war, wird der Verf. nimmer zu beweisen im Stande seyn. — „Chalcidiken sind nur den Römern eigen, Atrium, Vestibulum, Gantharus nur den Christen.“ Chalcidiken, loggienartige Vorhallen, haben noch mehrere der christlichen Basiliken in Rom, wenn auch vielleicht in etwas anderer Gestalt als die Alten; Atrium und Vestibulum aber gehören gar nicht zur Basilika im architektonischen Sinne, sie sind selbstständige Vorbaue; der Gantharus nun gar ist etwas rein dem Kultus angehöriges. — Das Querschiff ferner ist der christlichen Basilika nicht so eigenthümlich, daß es sich nicht schon bei der Basilika Ulpia fände. Was nun endlich gar die Proportionen anlangt, so wäre es thöricht in den Zeiten tiefen Verfalls zu erwarten, daß man die Regeln beobachtet, welche die Blüthezeit aufgestellt.

So lösen sich die Differenzen und es bleibt eine unzweifelhafte Uebereinstimmung der Konstruktion, zu der sich endlich noch die Uebereinstimmung der Benennung gesellt. Auch hier sucht der Verf. Ausflüchte. Denn da er die Absis der römischen Basilika geläugnet, so bleibt ihm kein Ausweg, als das Eigenthümliche und Unterscheidende dieses Baues nur allein in der Ueberdachung des Mittelschiffes zu finden. Da nun die christliche Basilika hierin mit der römischen übereinstimme, so könne wohl der Name übertragen seyn, ohne daß damit das Ganze als abgeleitet zu betrachten sey. Hierzu komme, daß auch bei den Christen sich der Name Basilika im engern Sinne nur auf das Mittelschiff zu beziehen scheine. Allein dieß beruht wiederum auf einer falschen Interpretation. Konstantin schreibt in einem Briefe an Macarius über den Bau der Kirche zu Jerusalem (Euseb. Vit. Const. III, 30), er möge dafür Sorge tragen: ὡς οὐ μόνον βασιλικὴν τὴν σπανιαχοῦ βάλτιον, ἀλλὰ καὶ τὰ λοιπὰ τοιαῦτα γενέσθαι, ὡς πάντα τὰ ἐν ἑτέρᾳ πολλαχοῦ κοσμοῦντα πόλιν ὑπὸ τοῦ πλούτου τοῦτον ὑπάρξαι. Dieß erklärt der Verf., daß hier τὰ λοιπὰ dem Namen βασιλική, die übrigen Theile dem Mittelschiff entgegengesetzt seyen, während es nicht anders als so verstanden werden kann: daß nicht nur der Bau als Basilika alle verwandten Bauten, nämlich Basiliken übertreffe, sondern auch im Uebrigen von solcher Pracht werden solle, daß alle andern Bauwerke, nicht bloß Basiliken, dadurch besiegt würden. Wenn es aber heißt, nachdem von den Mauern und Säulen die Rede gewesen ist: τὴν δὲ σὺν βασιλικῇ καμάρᾳ..., so würde hier βασιλικὴ nur dann für Mittelschiff genommen werden dürfen, wenn dem Dache desselben die der Seitenschiffe entgegengesetzt würden; an und für sich heißt es nur: das Dach, das große Dach der Basilika. Wie schwankend überhaupt der Ausdruck ist, sieht man deutlich in der oben angeführten Beschreibung der Kirche von Tyrus, wo die Worte: τὸν δὲ βασίλειον οἶκον πλουσιοτέραις ὕλῃ καὶ ἐπιβλήτοις ἐπὶ τοῖς ὕλαις ἄγχουσι vom Verf. sowie von Bunsen wiederum bloß auf das Mittelschiff bezogen werden. Bald nachher heißt es aber, die Exedrä seyen angefügt εἰς πλευρὰ τῇ βασιλείῳ, wo offenbar nur das Ganze, nicht das Mittelschiff verstanden seyn kann. Und so werden wir auch in der ersten Stelle den βασίλειος οἶκος besser als den ganzen innern Raum auffassen, der sich durch Reichthum des Schmuckes vor den vorher beschriebenen Vorbauten u. s. w. auszeichnete.

Somit wäre das System des Verf. über Grundcharakter und gegenseitiges Verhältniß der römischen und christlichen Basilika als unhaltbar nachgewiesen und dadurch die jetzt faßt allgemein gangbare Ansicht wieder in ihr volles Recht eingesetzt. Es bleibt nun freilich noch eine zweite Aufgabe zu erörtern, nämlich das Verhältniß der römischen zur griechischen Basilika, zwischen denen der Verf. wiederum allen Zusammenhang läugnet. Doch bekenne ich hier, den Streit nicht weiter führen zu wollen, indem ich mich einestheils in manchen vom Verf. angeregten Fragen, wie z. B. der Topographie der athenischen Pnyx, nicht hinlänglich vorbereitet fühle, andrentheils, was die architektonischen Punkte anlangt, aus der Behandlung des Verf. sehe, wie die faktischen Grundlagen zu gering sind, um aus dem Streite ein gesichertes Resultat hoffen zu können. Ich lasse also diese Fragen für jetzt ruhen in der Hoffnung, daß auch hier einst Ausgrabungen das nöthige Licht gewähren werden. Nur will ich bemerken, daß der Verf. nach dem von ihm entworfenen Grundplan der athenischen Königshalle den Zusammenhang mit der römischen Basilika nicht so heftig hätte läugnen sollen, indem sich hier der römische Bau fast in allen Theilen vorgebildet findet, selbst bis auf die Absis, welche an der Stelle der vom Verf. angenommenen Tribüne architektonisch nur vortheilhaft und dem Gebrauch völlig angemessen erscheinen würde.

Endlich was den Namen der römischen Basilika anlangt, kann ich mich nicht mit dem Verf. überzeugen, daß die Römer den Gatenischen Bau bloß wegen der Pracht mit einem damals gebräuchlichen Fremdworte die königliche, d. h. die Prachthalle genannt hätten. Denn zunächst bliebe es unerklärt, wie dieser Name, der das innere Wesen des Baues nicht entfernt berührt, auf alle ähnlichen ohne Weiteres übergetragen werden konnte. Bedenken wir ferner, daß basilica nie bei den Römern als Adjektiv mit porticus verbunden, sondern immer substantivisch

Digitized by Google

erscheint, so leuchtet ein, daß der Ausdruck von Anfang an terminus technicus war, daß der Name in Rom nicht entstand, als der Catenische Bau seine Pracht entfaltete, sondern daß der Name schon mit dem Plane und Entwurfe des Gebäudes nach Rom wandeln mußte. Stößt sich aber der Verf. daran, daß die Athenische Halle βασίλειος und nicht βασιλική heißt, so mag er bedenken, daß die Römer wohl diese Adjektiva mit basilicus, nicht aber mit basilius übersetzen. Wurde dagegen von Athen die Konstruktion des Baues nach Rom übertragen, so ist es nicht zu verwundern, wenn hier der daran haftende Name Gattungsname für alle spätern ähnlichen Bau wurde, so wenig auch ein Basileus darin seinen Sitz hatte. Die Uebertragung von einem ausländischen Muster erklärt hier hinlänglich selbst das Irrationelle der Benennung.

Hiermit mag diese Beurtheilung geschlossen werden, obwohl ich bei dem Bekreden, nur die Hauptpunkte sicher zu stellen, manche Bemerkung über Einzelnes, das der Berichtigung zu bedürfen schien, absichtlich unterdrückt habe. Daß ich rein polemisch verfahren bin, wird der Verf. dem Streben zu gute rechnen müssen, Irrthümer von der Wissenschaft fern zu halten. Dabei bin ich natürlich weit entfernt, die guten Seiten der vorliegenden Schrift verkennen zu wollen. Namentlich ist es immer ein dankenswerther Gewinn für die Wissenschaft, daß hier vollständiger als früher das philologische Material zusammengestellt ist. Mit dieser Hülfe wird ein auf die Anschauung der Monumente gestützter Forscher einzelne Punkte gewiß noch genauer und fester zu bestimmen im Stande seyn. Nur konnte dieß trotz des redlichsten Strebens und Fleißes dem Verf. nicht gelingen, da ihm durch den Mangel eigner Anschauung die ersten und wichtigsten Grundsteine des ganzen Baues verrückt wurden.

Rom, im Oktober 1847.

F. **H. Brunn.**

Urkundliches zur italienischen Kunstgeschichte.[1]

1. Vitale Maitani, Capomaestro der Bauhütte des Domo zu Orvieto, 1350.

Am 15. Juni 1350 wurde Vitale, der Sohn Lorenzo Maitani's, des berühmten Erbauers des Orvietaner Doms, zum Chef der Bauhütte ernannt. Vier Tage darauf ward er in dieß Amt eingeführt, worüber in dem Archivio delle Riformagioni erwähnter Stadt folgende Nachricht sich findet:

„Gelachino di Banni (de' Monaldeschi dell' Aquila) und Ser Neccio di Maestro Lippi, Aufseher des Baues der Kirche Sta. Maria, stehten den Maestro Vitale, des Maestro Lorenzo Sohn, als obersten Meister besagten Baues in die Bauhütte ein und wiesen ihm dasselbst sein Amt an, in Gegenwart der dort zum Behuf der Arbeit versammelten Meister, welche Meister vor den Priorn und Aufsehern besagtem Vitale, als dem durch die Gemeinde ernannten und gesetzten obersten Meister über das Werk, den Eid treuen Gehorsams leisteten."

Diese Notiz, mitgetheilt von F. A. Gualterio in der Cronaca inedita degli avvenimenti d'Orvieto di Francesco Montemarte Conte di Corbaro (Turin, 1846. Band II, S. 172, 173), scheint dem Vater della Valle unbekannt geblieben zu seyn; wenigstens kann ich sie in der Storia del Duomo d'Orvieto nicht finden. Dagegen hat er (S. 274) die Nachricht, daß Niccolò und Vitale, Lorenzo's Söhne, beim Tode des Vaters (1330) auf sechs Monate zu Capomaestri ernannt wurden, Maestro Meo von Orvieto, damals wegen Mordes verbannt, mit ihnen auf zehn Jahre. Man möchte daraus den Schluß ziehen, daß die Ernennung der jüngern Maitani damals nur aus dankbarer Erinnerung an den von den Orvietanern verehrten und betrauerten Vater erfolgte, in dessen Grabschrift es heißt, er sey »post diutinos in eodem (i. e. opere) impensos labores ab Urbevetana republica praemiis abunde cumulatus« gestorben. Das Gehalt des Capomaestro betrug damals 10 Goldi für den Tag. — Durch della Valle weiß man schon, daß Lorenzo seine Familie aus Siena nach Orvieto zog, wo sie gegen 1432 mit Margherita Maitani erlosch. Aus einer bei Gualterio (a. a. O. Band II, S. 22) gegebenen urkundlichen Notiz vom 21. Mai und 11. Juli 1337 ersieht man, daß die unter der Herrschaft Ermanne Monaldeschi's errichtete Brücke Sta. Illuminata über die Paglia, welche nicht weit von Orvieto in die Tiber strömt, von Maestro Ambrogio di Maestro Maitano, und Vitale und Antonio di Maestro Lorenzo, Bruder und Söhnen des berühmten Architekten, gebaut ward. Von dem genannten Jahre (24. Mai) ist die Verordnung in Betreff der Prozessien mit der Reliquie von Bolsena, deren Schrein vielleicht das kostbarste Goldschmiedewerk des Mittelalters ist. (Vgl. Gualterio a. a. O. — Della Valle a. a. O. S. 110, 277 f.)

Nachrichten vom März.

Preisbewerbung.

Paris. Der Direktor der schönen Künste, J. Bareaud, hat einen Preisbewerberaufruf an die Künstler erlassen:

1) für die Komposition einer symbolischen Figur (Allegorie) der Republik; es bedarf nur einer einzigen Gestalt; Stellung, Beigabe und Merkmale sind dem Geschmack des Bewerbers überlassen. Die gemalte Skizze, deren Höhe nicht über ein Blatt von 65 Centimeter gehen darf, werden vom 1. bis 5. April in der Schule der schönen Künste ausgestellt werden. Die Ausstellung wird vom 5. bis 8. April dauern. Sogleich hernach wird das von dem Minister des Innern ernannte Preisgericht diejenigen drei Skizzen auswählen, welche im Großen ausgeführt sind;

2) für eine Statuette, welche die Gestalt der französischen Republik darstellt, und

3) für eine Medaille zum Andenken der Revolution vom Jahr 1848 und der Gründung der französischen Republik.

Die Skizzen für die Statuette dürfen das Maß von 50 Centimeter, das Modell der Medaille dasjenige von 72 Millimeter nicht übersteigen. Der Zeitpunkt für deren Ausstellung wird später ausberaumt werden.

Nach einer spätern Bekanntmachung der Direktion der schönen Künste ist die Ausstellung der Modelle für Skulptur und Medaille auf den 20. April festgesetzt. Die Modelle der Medaille, in Gips, sind auf 20 Centimeter angegeben. Die Ausstellung sämmtlicher Modelle wird am 25. April eröffnet, am 30. April Abends geschlossen werden. Die ausgestellten Werke tragen keinen Namen, sondern ein Zeichen oder Motto. Der Namen der gekrönten Werke werden erst am Schlusse des Preisgerichts entsiegelt. Das Preisgericht wird aus Staatsmännern, Malern, Bildhauern, Medaillenes und Literaten unter dem Vorsitze des Ministers des Innern zusammengesetzt, und über Namen werden erst mit der Eröffnung der Entscheidung über die Preisadelten bekannt gemacht.

[1] Den Lesern des Kunstblatts glaube ich einen Dienst zu erweisen, indem ich kleinere urkundliche Beiträge zur italienischen Kunstgeschichte, welche in Werken over Zeitschriften, die nicht speziell artistischen Inhalts sind, oder wie inedirt zugeben, hier in bunter Reihe zusammenstelle. Die kunsthistorische Literatur an sich ist schon ausgebreitet genug; an anderm Orte gar erschienen, wo Niemand sie sucht, wären solche Notizen und Dokumente so zu sagen verloren seyn. Und doch wäre doch schwerlich schade! Kurze Erläuterungen mögen zur nöthigen Verständigung dienen.

Florenz, im Februar 1848. **Nemmone.**

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

№ 21. Sonnabend den 29. April 1848.

Literatur.

Geſchichte der bildenden Künſte bei den chriſtlichen Völkern, vom Anfang unſerer Zeitrechnung bis zur Gegenwart. Von Gottfried Kinkel. Mit 28 auf Stein gravirten Tafeln. Erſte Lieferung. Die altchriſtliche Kunſt. Mit 8 Tafeln. Bonn, Verlag von Henry und Cohen. 1845. 240 S.

Drei Kunſtgeſchichten in einem Luſtrum, und von der erſten eben bereits die zweite Auflage: welch günſtiges Zeichen für die Kunſt in unſerem Jahrzehent! Zwar möchten die ausübenden Künſte und Künſtler, Kunſtvereine und Kunſtausſtellungen vielleicht nicht ſo gar viel auf jene, wie es ihnen ſcheinen könnte, eben zunächſt den Buchhändlern zu gut kommende Thatſache geben. Dennoch bedarf es keines Beweiſes, wie die Kunſtübung von der Kunſterkenntniß, wenn auch mittelbaren, Gewinn zieht. Da einmal ſo eine große Kluft zwiſchen Einſt und Jetzt, zwiſchen der alten Kunſtüberlieferung und der neuen Kunſtbedürftigkeit befeſtigt, und im Volksbewußtſein der das Leben mit der Schönheit verbindende Faden ſo gründlich abgebrochen iſt, kann eine allgemeine und volksmäßige Betheiligung an den Künſten unvermittelterweiſe nicht ſtattfinden, es muß erſt kunſtgeſchichtlich wieder angeknüpft werden, ehe künſtleriſch und kunſtfreundlich ein aus dem Volksboden erwachſener grüner Zweig erklommen werden kann. Je allgemeiner nun kunſtgeſchichtliche Kenntniſſe und Anſchauungen verbreitet, je mehr daran die an moderner und modiſcher Barbarei abgeſtumpften Sinne wieder geſchärft und durch geſundes, aus der Vergleichung geſchöpftes Urtheil die Verwirrteile und Geſchmackloſigkeiten innerlich überwunden werden, deſto mehr wird die junge, ſelbſt an der Vergangenheit herangebildete ſchaffende Kunſt für das öffentliche und häusliche Leben möglich und nöthig. Andererſeits kann die ausübende Kunſt ſelber auch unmittelbar nur gewinnen bei einer tüchtigen kunſtgeſchichtlichen Literatur. Je mehr die Künſtler durch umfangene geſchichtliche Erkenntniß das Daſeyende vom Dagewe-ſenen ſcheiden, rückwärts und vorwärts blicken lernen, deſto mehr werden ſie ſich und ihre Werke aus der bisherigen Vereinſamung und durch ihr Eingehen ins gegenwärtige, aber zugleich zukunftfähige Leben jenes ſelbſt mit von einem argen Bann erlöſen.

Ganz gewiß vermag unſer vorliegendes Werk auf das kunſtliebende und kunſtübende Volk gleichmäßig ſolche Wirkung zu üben. Zwar hat es keine Zeit gefunden, durch ein Vorwort ſeinen Zweck und ſeine Leſer ſich näher zu beſtimmen. Auch über ſein Verhältniß zu den jetzt bedeutenden Vorgängern hat ſich der Herr Verf. in dieſem erſten Bande nicht ausgeſprochen. Er ſpringt friſchweg nach kurzer Einleitung in ſeinen mächtigen Stoff und breitet denſelben auf ſchönſte in ungebrochenem Fluſſe vor dem befriedigten Auge aus. Im ganzen Bande nicht eine Anmerkung, nicht eine Anführung, nicht eine Hinweiſung auf Quellen, Gewährsmänner und Vordermänner. Gewiß, das iſt ſaubere, das iſt des Inhalts ſelber würdige Arbeit, wie ſie nun allerdings weder vom noch für den eigentlichen deutſchen Gelehrten, mithin auch Kunſtgelehrten zu geſchehen pflegt. Eben nun aber dieſe äußere Erſcheinung ſchon zeigt, daß das Werk weniger neue und eigne Forſchungen und Ergebniſſe darbieten, auch nicht zu weitern ſelbſtändigen Nachforſchungen anreizen und anleiten, ſondern die bisherige Errungenſchaft in anziehender Darſtellung zum Gemeingut der Gebildeten überhaupt und insbeſondere zum belehrenden und erfreuenden Ausgangspunkt für Künſtler und Kunſtfreunde machen will. Gewiß unterſcheidet ſich dieſe Kunſtgeſchichte ſchon der Form nach weſentlich von ihren nächſten Vorfahren, ohne welche ſie allerdings gewiß nicht das Licht der Welt erblickt hätte.

Während Profeſſer Kugler in ſeinem nicht bloß dem angehenden Forſcher unentbehrlichen Handbuche auf Sammlung, Sichtung, Begründung und zeitliche und örtliche Einreihung der Maſſe von Thatſachen die Hauptkraft verwandte und ſo eine treffliche Univerſalkarte der Kunſtentwickelung entwarf, hat Dr. Schnaaſe die treibenden Mächte und Kräfte, die Zuſammenhänge mit den äußern und innern Lebenselementen der Kunſtvölker, den Boden und den Geiſt der Kunſtentwickelung univerſalgeſchichtlich auseinandergelegt. Für „die Laien“ zwar hat er ausgeblich geſchrieben, in Wahrheit aber für Leſer, welche ſo viele geſchichtliche Bildung und ſo viel künſtleriſche Anſchauung mitbringen, daß immer nur ein auserwählter Leſerkreis aus der Laien- und Künſtlerwelt die „weitſchichtige Unternehmung“ mit ausdauernder Liebe, dafür aber auch mit reichem Gewinne verfolgen wird. Für gewöhnliche Leſer, vollends für Anfänger bietet er zu viel und — namentlich durch den Verzicht auf erläuternde Abbildungen — zu wenig.

Kinkel fügt gleich letztere in trefflicher Auswahl bei; er holt nicht ſo weit wie Schnaaſe aus, er will nicht ſo umfaſſend ſeyn wie Kugler, er ſchreitet zum Voraus ein gut Stück Arbeit für ſich und ſeine Leſer ab, und widmet Raum und Kraft der ausführlichern, anſchaulichern Beſchreibung, worin er denn auch eine wirkliche Meiſterſchaft beſitzt. Kugler wuthet mit ſeinem Reichthum, Schnaaſe mit ſeiner Tiefe der Faſſungs- und Einbildungskraft zum Gedächtniſſe und der Phantaſie ſeiner Leſer ſehr viel zu; Kinkel führt Kunſtreihen und Kunſtwerke in ſo fließend-anmuthiger Weiſe vor das Auge, läßt ſie vor ihm ſo anſchaulich entſtehen und mit ſolcher Beſtimmtheit des Urtheils würdigen, daß die Leſung des Werkes ein Genuß wird. Neues an Thatſachen gibt er nur, wo indeſſen beſonders neue Quellen ſich eröffneten, welche die Vergänger noch nicht in offenem Fluſſe fanden; weſentlich Neues in Urtheil und Kennzeichnung nach Schnaaſe zu bieten, dürfte auch für noch bedeutendere Kräfte, als ſie unſerem reichbegabten Verfaſſer zu Gebot ſtehen, vorerſt mehr als eine Kunſt ſeyn. Damit daß wir ſagen, ohne das Schnaaſe'ſche Hauptwerk wäre das Kinkel'ſche nicht entſtanden, ſey übrigens die Selbſtſtändigkeit unſeres Verfaſſers nicht im mindeſten angezweifelt; daß er ſelbſt geſehen, verglichen, geurtheilt und dargeſtellt, hin und wieder ſeine Vorläufer dankenswerth ergänzt habe, lehrt jede Seite.

Im Ganzen aber iſt die Eigenthümlichkeit des Werkes mehr in der Form als im Inhalt. Die meiſterliche Darſtellung und

Digitized by Google

die überſichtliche, erſt die Baukunſt, dann die Bildnerei in einem Fluſſe durch die ganze Periode (bis 1000 n. Chr.) fortführende Anordnung des Werkes gehört vornehmlich Kinkel an. Er beſchränkt ſich auf die bildenden Künſte bei den chriſtlichen Völkern. Ohne Zweifel zu Dank des Leſerkreiſes, auf und für den es wirken will. Nämlich nicht eine rein künſtler- und kunſtkenntnißmäßige Wirkung beabſichtigt er mit dem Werke, ſondern der allgemein menſchlichen, mittelbar der politiſch und philoſophiſchen (dabei widerkirchlichen) Bildung der Zeitgenoſſen möchte er von dieſem Gebiete aus Vorſchub leiſten. „Bei uns," ſo bevorwortet er (S. 2), „wo die ungeheure Kluft der Bildung zwiſchen höhern und niedern Ständen ſo tief ſchmerzlich ſich eingeriſſen hat, iſt die gemeinſame Kunſtfreude noch ein tröſtliches Einigungsmittel aller Stufen. Aus dieſem Grunde gehört aber auch die Anſchauung deſſen, was Menſchengeiſt und Menſchenhand bis heute in der Kunſt geleiſtet haben, ebenſo weſentlich wie politiſche Geſchichte zu den unerläßlichen Anforderungen der allgemein menſchlichen Bildung." Daher will Kinkel nicht einmal Hellas und Rom zuerſt begreifen, ſondern friſch hineingreifen in die Schöpfungen, welche an uns ſelbſt in unmittelbarer Nähe herantreten und unſerem eignen Gefühle verwandt ſind.

So zweckmäßig das im Ganzen, ſo nöthig es ſogar für die Bequemlichkeit unſerer, ein „mühevolles Aufſuchen" gerne ſich verſagenden, nur zerſtreuten und leidenden Zeitgenoſſen ſein mag, ſo bleibt doch der Uebelſtand, daß die alten Anfänge wie die mehrern Ausgänge der chriſtlichen Kunſt ohne genauere Kenntniß der griechiſchen und römiſchen Kunſt nur oberflächlich erkannt werden können. Und was die Schöpfungen betrifft, welche an uns ſelbſt in unmittelbare Nähe herantreten; ſo ſind der Kunſtwerke und Denkmale vom erſten Jahrtauſend in unſerem Deutſchland ja ſo wenige, daß im Grunde von jenem Geſichtspunkte aus, wie die ganz vorchriſtliche Kunſt, ſo auch die ganz unchriſtliche bis auf Karl den Großen wenigſtens, mithin beinahe dieſer ganze erſte Band wegfallen konnte. Hiernit will nur das geſagt ſein, daß die Abgrenzung unſerer Werkes rückwärts eine willführliche, der Anfang ein nur äußerlich begründeter iſt. Freilich iſt dieſe Darſtellung der chriſtlichen Kunſtanfänge, abgelöſt von dem römiſchen Nachzuge, viel gefälliger und einbundsvoller, als wenn Schnaaſe ſie im Hauptſtück vom „Verfall der römiſchen Kunſt" mitſchleppt, und es zieht den Leſer mehr an, eine Kunſt friſch ins Leben ſpringen, als langſam ſich aus dem Ei herausſchälen zu ſehen. Doch hätte zum Vortheil der Gründlichkeit der Mangel in Schnaaſe's Darſtellung mit dem Vorzug derjenigen Kinkels ſich wohl vereinigen und allerdings eine kurze, bündige, durch etliche Steinzeichnungen unterſtützte Ueberſicht über die weſentlichſten griechiſchen und römiſchen Kunſtformen und Leiſtungen vorausſtellen laſſen. Denn das die Kreiſe, auf welche Kinkel rechnet, über helleniſche und römiſche Kunſt, aus der in unſere Tage noch ſo viel Ungehöriges hereingeſchleppt wird, anderwärts hinreichend unterrichtet wären, laſſen eben dieſe zeit- und raumloſen Verſchleppungen in öffentliches und häusliches Leben nur zu ſehr bezweifeln.

Was Kinkel nur in der Kürze über heidniſche und chriſtliche Kunſt (S. 6 u. f.) einleitet, iſt zwar ſehr verſtändlich geſchrieben, aber vielfach eben ſo ſchief als unrief. Ein gewiſſer Mittelſchlag der neueſten Bildung, jener von Gervinus ſo genannte mittlere Strich der Bildung iſt die Richtungslinie unſers Verfaſſers, der zwar die „Wodephiloſophie" nicht anzuerkennen Philoſoph, Dichter und Menſch genug iſt, aber doch „Freiheit an die Stelle der Religion, Philoſophie an die der Theologie, weltliche Kunſt überall an die der kirchlichen" zu ſtellen ſich mitberufen fühlt (S. 22). Wir fürchten, von ſolchem Standpunkte aus werde ſich nicht einmal die Vergangenheit, geſchweige die Gegenwart und Zukunft der chriſtlichen Kunſt mit Gerechtigkeit würdigen laſſen.

Der Standpunkt, den Einer in Religion und Kirche einnimmt, iſt auch für die Kunſt und ihre Geſchichte nicht gleichgültig und es darf davon wohl auch im Kunſtblatte ein Wort geſprochen werden!

Unſerm Herr. iſt zwar (S. 7) Chriſtus ſelbſt — in Bezug auf Geburt, Kuſturen, Tod — nicht Sage, aber „die Sage hat viele Ranken um ſein Leben gewunden." Die alten Propheten haben „in freudigem Glauben an den Sieg des Guten (nicht: „getrieben vom heiligen Geiſter") das künftige Heil der Welt verantwortkündigt." Den Stifter des Chriſtenthums hat „der Geiſt des Glaubens und der That in den Leb greifen." Das Chriſtenthum „faßt den Menſchenſohn in idealer Verklärung auf und entreißt ihn ſo allem Bedürfniß und Genuß des Irdiſchen." Die chriſtliche Kunſt „feiert ihren Triumph, wenn ſie den Menſchen darſtellt, wie er die Schranken der Sinnlichkeit durchbricht und in den reinen Aether der Ideen (!) emporſteigt." Dieſe falſchen und halbwahren Sätze bekunden hinreichend, daß Kinkel dem wirklichen Chriſtus und ſeinem Geiſte und alſo der chriſtlichen Kunſt weit nicht ins Herz geblickt hat. Es kann daher nicht auffallen, wenn er die Entwickelung der chriſtlichen Kirche und chriſtlichen Kunſt mißverſteht, von der mittelalterlichen Kirche behauptet, ſie habe Welt und Kunſt gehaßt oder verachtet (S. 10), und den der proteſtantiſchen (S. 22), ſie habe die Kunſt ganz von ihr ausgeſchloſſen. Was ſo die Einleitung verſpricht, das wird der vierte Band gründlich beweiſen: „daß die romantiſche Schule eine „Narrheit" (S. 24) geweſen und daß beſonders in der Malerei nur das jüngſte Streben gefund ſey, das in Natur und Volksleben ſeine Stärke hat, das in jüngern Erſcheinungen aber den Ruf der Zeit nach hiſtoriſcher Kunſt zu begreifen anfängt" (S. 24). Der Münchener und Düſſeldorfer Kunſt iſt damit zum Voraus das Horoſkop geſtellt. Es wird aber gegenüber der Dialektik des modernen Zeit- und abſtrakten Fortſchrittsgeiſtes an der Zukunft liegen, die große Frage zu beantworten: was aus einem Volke und aus einer Kunſt werden würde, welche ſtatt von der Religion nur von der „Freiheit" zehren müßte.

Wir möchten wünſchen, die zwei erſten Bogen des Buches wären ungeſchrieben geblieben, denn ſie ſind voll Schiefheiten und Unrichtigkeiten. Wie vermag der Verf. doch S. 9 zu meinen, daß durch Uebertragung jüdiſcher Sitte die Nachtheit im (chriſtlichen) Leben ausgeſchloſſen worden ſey! Wenn etwas, ſo ging das für die Heiden aus dem Weſen des Chriſtenthums hervor, in welchem der Geiſt und die Innerlichkeit den Leib — nicht unterdrücken — aber beherrſchen ſollte, ihm alſo nicht die nackte Aeußerlichkeit laſſen konnte. Im unbefleideten Körper iſt der Geiſt nicht freier, ſondern in Wahrheit gebundener als im bekleideten und durch die natur- und kunſtgemäße Kleidung iſt dem Leibe ſein Werth und ſeine Schönheit nicht genommen, ſondern in freier, weil geiſtiger Weiſe zurückgegeben. — Wenn es (S. 14) heißt, „unzählige Dogmen habe das Chriſtenthum aus dem alten Teſtamente und der heidniſchen Philoſophie entlehnt;" und (S. 27): „es habe ſich im Anfang der chriſtlichen Kirche noch ſtark die Nachwirkung des Judenthums kundgegeben, welches das Göttliche im plaſtiſchen Bilde zu faſſen übrehaupt verbot" — ſo iſt das nicht richtig. Ganz falſch aber iſt (S. 28) Tertullian und der Montanismus in ihrem finſter-aſcetiſchen Kunſthaſſe mit „der Kirche" ſelbſt vereinerleit. Nicht einmal bei allen Kirchenlehrern, geſchweige in der Kirche ſelbſt war Haß und Feindſchaft gegen die Kunſt. Eine unbegreifliche Behauptung iſt es vollends (S. 29 bis 31), daß der in der Kirche ſich entwickelnde Kunſttrieb derjenige der phantaſtiſchen, weder der Materie noch dem Geiſte die rechte Stelle findenden Gnoſtiker geweſen ſey, welche mit ihrem „Kultus des Genius" zwar aus der Kirche ausgeſtoßen werden konnten, deren Geiſt ſich aber nicht habe ausſchließen laſſen!

Digitized by Google

Doch wir eilen über die unerquicklichen Einleitungen hinweg zum wirklichen Inhalte des wirklich anerkennungswürdigen Bandes, der auch weiterhin weniger in der zweiten als in der ersten Hälfte Widerſpruch erhalten ſoll. Zuerſt wird die altchriſtliche Bildnerei von Konſtantin betrachtet. Die Gründe, warum nicht alsbald Verſuche im Großern in Hiſterienmalerei und ganzen Statuen gemacht wurden, werden S. 33 dargelegt. Der Hauptgrund aber nicht in Betracht gezogen, daß nämlich das lebendige Wort in Predigt und Schrift die Perſonen und Dinge der evangeliſchen Geſchichte vorerſt in einer Nähe und Anſchaulichkeit erhielt, welche die bildliche Wiedergabe noch zu keinem Bedürfniſſe der Glaubigen machte. Erſt als die lebendige, auf Anganzungsgenoſſenſchaft und Jüngerſchaft und nächſtes Schülerthum beruhende Verkündigung aufhörte, die Gegenſtände des Glaubens „vor Augen zu malen“ (Galater 3, 1.), und die Schrift die mündliche Lehre in Hintergrund drängte, um von der kirchlichen Tradition weiterhin ſelbſt wieder aus dem Gemeindeleben verdrängt zu werden, da erſt erwachte das Bedürfniß größerer Verbildlichung, bis dahin genügten die Andeutungen der altchriſtlichen Symbolik.

Ueber die letztere iſt Kinkel ausführlicher und belehrt in paſſender Anordnung weit mehr als ſeine Vorgänger. Nur die eine Frage möchten wir ſtellen: ob die Leſer nicht eher ein Sinnbild chriſtlicher Freude hatt der Seele (S. 32) war? Seit dem Werke von Piper iſt dieſer ganze Abſchnitt weſentlicher Weiterführung fähig geworden.

Vortrefflich iſt an ſich der Abſchnitt über die antike und chriſtliche Baſilika, was Deutlichkeit und Anſchaulichkeit der geneſiſchen Beſchreibung betrifft. Dagegen möchten wir eine ſolche ſchnurgerade Ableitung des chriſtlichen Baſilikenſtyls aus dem heidniſchen nicht unterſchreiben. Es iſt der Eigenthümlichkeit des erſtern gewiß zu wenig Rechnung getragen und das ganz Neue nicht gehörig hervorgehoben, welches durch ſolche Ueberdeckung des Mittelſchiffes insbeſondere gegenüber dem ſogar weiß unbedeckten heidniſchen Mittelraum entſtand. Ein ganz anderer Geiſt, eine völlig veränderte Weltanſchauung drückt ſich bereits in dieſen aufſtrebenden chriſtlichen Baſiliken aus, ſie ſind gewiß nicht ſo mechaniſch durch ab- und hinzuthuende Nachahmung der ſo ungeheuer verſchiedenen heidniſchen Gerichtshalle entſtanden. Dieſe neue ſühngeſteigerte Konſtruktion, dieſer überirdiſche, allerdings ideale Schwung beulet auf eine höhere geiſtige That als auf bloß mechaniſch-nüchterne Berechnung. Sie iſt eine That des chriſtlichen Glaubensmuthes, des ſpezifiſch-chriſtlichen Geiſtes. Nach Kinkel verdankte dieſes durchaus neue und kennzeichnende Mittelſchiff ſich lediglich dem Bedürfniß größerer Lichtmaſſen, da „bei irgend größern Bauten Mittelſchiff und Niſche zu ſchwach beleuchtet erſchienen,“ wenn der Mittelraum ohne Erhöhung einfach überdeckt wurde. Allein es iſt gar nicht abzuſehen, wie durch zahlreich doppelgereihte Fenſter in den Umfaſſungsmauern nicht genug Licht erzielt werden konnte ohne Ueberhöhung des Mittelſchiffes. Sodann handelte es ſich ja für die Baſilika gar nicht um ſo karkes Licht. Man wollte ja nur mäßige Beleuchtung, brachte daher im überhöhten Mittelſchiffe nicht zu viele und nicht zu große, an den Seitenſchiffen meiſtens gar keine Fenſter an und verſchloß letztere mit Marmorſcheiben, welche auch durch ihre vergitterten Löcher nicht viel Licht einließen. Nicht das äußerliche Lichtbedürfniß, ſondern der geiſtige Aufſchwung nach dem „Aufgang aus der Höhe“ ließ in einem glücklichen und frommen Künſtlergeiſte den Gedanken dieſer Mittelſchifferhöhung aufblitzen.

War denn letztere nicht „des Lichtes wegen“ gemacht, ſondern aus innerer geiſtiger Erhöhung geſchaffen, ſo regad ſich, nicht wieder äußerlich folgerichtig, wie Kinkel S. 64 meint, aus der Wegnahme des zweiten Stockwerks der Seitenſchiffe, die Wegſchaffung der unteren Säulenreihe vor der Tribüne. In St. Agneſe und Lorenzo zu Rom, in den byzantiniſchen Baſiliken blieb ja das zweite Stockwerk. Warum ließ man es hier nicht wie in den heidniſchen Baſiliken vor der Niſche als einen bequemſten Platz, in ſie hinein zu ſehen und zu hören, herumgehen, wobei natürlich auch die untere Säulenreihe bleiben und den Durchblick hindern mußte? Antwort: nicht weil wegen der Mittelerhöhung die obern Stockwerke wegfielen, fiel auch die untere Säulenreihe des vor der Niſche weggefallenen zweiten Stockes weg, ſondern weil die Idee der chriſtlichen Kirche es ſchlechterdings forderte, fiel zuerſt die untere Säulenreihe vor der Niſche und damit natürlich auch der obere Umgang weg. Im Heidenthum war der Mittelraum Marktplatz, die Dinge in der Tribüne gingen das darin befindliche Volk nur nebenbei und zufällig an; ſo war ſie durch die Säulenſtellungen halb geſchloſſen, halb offen. Für die chriſtliche Gemeinde aber waren Perſonen, Sachen und Begebenheiten in der Niſche unbedingte Hauptſache und daher auch der Durchblick dahin nothwendig und vor Allem völlig frei.

Den Urſprung der Krypten möchte Kinkel auf das heidniſche Verlieſ zurückführen, welcher zur einſtweiligen Aufbewahrung der Angeklagten oder Verurtheilten neben dem Stuhle des Prätors unter der Erde angebracht geweſen ſey. In dieſen Räumen ſeyen vielleicht einſt die Märtyrer gefangen geſeſſen, ſie hätten ſich zur Krypte erweitert, um ihre heiligen Reſte aufzunehmen (S. 61). Allein nicht über den Gefängniſſen, ſondern über den Gräbern der Märtyrer erhoben ſich die chriſtlichen Baudenkmale und wohl beſſer bleiben wir bei Ableitung der Grabkirchen von den Katakomben.

(Schluß folgt.)

Kupferſtich.

Karl der Große nach A. Dürer, geſtochen von A. Reindel.

Nürnberg bewahrte vor Zeiten einen koſtbaren Schatz: die Kleinodien und Heiligthümer des heil. römiſchen Reiches. Die letzteren befanden aus allerlei ausgezeichneten Reliquien in verſchiedenartiger Faſſung, die erſteren aus den ſämmtlichen prachtvollen Feſtumſtücken nebſt Zubehör, welche zur feierlichen Ausrüſtung der kaiſerlichen Majeſtät bei der Krönung erforderlich waren. Sie ſtammten von dem gebeiligten Gründer der kaiſerlichen Herrſchaft, von Karl dem Großen her und waren Prachtbelege der Kunſtfertigkeiten ſeiner Zeit, zum Theil byzantiniſchen, auch orientaliſchen Urſprungs. Kaiſer Sigismund hatte ſie in der wirren Zeit der Huſſitenkriege Nürnberg zur ſichern Aufbewahrung übergeben; dort ſollten ſie für ewige Zeiten verbleiben; doch mußten ſie zu jeder Kaiſerkrönung, an wie fernem Orte dieſe auch ſtattfinden mochte, nachgeführt werden, was ſtets unter feierlichem Geleit geſchah. Alljährlich, bis zur Einführung der kirchlichen Reformation in Nürnberg, wurden ſie ſammt den Reichsheiligthümern unter großer Feſtlichkeit, auf einem Gerüſte, das zu dieſem Behufe auf dem Markte erbaut ward, öffentlich ausgeſtellt. Erſt zu Ende des vorigen Jahrhunderts, bei den Wirren der Revolutionskriege, iſt dieſer Schatz nach Wien übergeführt worden.

Zur Verherrlichung dieſes ſtädtiſchen Beſitzthums, wohl um dabei irgend einem beſondern Zweck oder Auftrage zu genügen, ſcheint Dürer die beiden majeſtätiſchen länglich hohen Kaiſerbilder gemalt zu haben, welche ſich in der ſtädtiſchen Sammlung zu Nürnberg befinden. Sie ſtellen, wie bekannt, Karl den Großen und Sigismund dar. Bisher durch Uebermalungen entſtellt, ſind dieſe Bilder (wenigſtens das erſtere, über deſſen gegenwärtige Beſchaffenheit dem Unterzeichneten eine nähere Kunde verliegt),

Digitized by Google

kürzlich aufs Glücklichste gereinigt worden, in einer Weise, daß dem Beschauer die volle Frische der Originalität, unverletzt und ohne irgend eine störende Retouche, entgegentritt.

Durch Herrn Direktor Reindel zu Nürnberg, der sich schon vor einigen Jahren durch seinen Stich nach den vier Apostoln Dürer's den Dank aller Freunde deutscher Kunst erworben hat, ist neuerlich ein Stich nach dem Bilde Karls des Großen gearbeitet und so eben vollendet worden. Der Stich ist etwas über 17 Zoll hoch und 9½ Zoll breit. Er führt uns, soweit das überhaupt ohne Farbe thunlich ist, das majestätische Bild in seiner ganzen wundersamen Wirkung gegenüber. Der Kaiser, etwas mehr als halbe Figur (die, wie unterwärts, so auch zu den Seiten durch die Einrahmung abgeschnitten wird), steht aufrecht vor dem Beschauer da, freilich aber nicht, um irgendwie die Fülle einer mächtigen körperlichen Organisation zur Anschauung zu bringen, sondern zunächst offenbar, um durch den mystischen Schimmer jenes allgeheiligten Ornates die Sinne des Beschauers gefangen zu nehmen. Die schweren Stoffe der Gewandung fallen kaum in Falten nieder; dazu sind sie fast über und über, ebenso wie das anderweitige Schmuckgeräth, mit Steinen, Perlen und Stickerei bedeckt. Von der leichter fließlichen Alba wird fast nichts, als nur ein wenig von den weißen Aermeln sichtbar. Mehr schon von der mäßig gekürzten Dalmatica und von dem Gürtel, der dieselbe umschließt. Doch auch sie ist bedeckt von der breiten glänzenden Stola, die sich über der Brust kreuzt und voll niederwärts fällt, und vom schweren Mantel, den die Spange am Halse zusammenhält. Die Hände, mit reich verzierten Handschuhen bedeckt, halten das alte Schwert und den Reichsapfel. Um das Haupt zieht sich die Krone, deren einzelne Schilder mit kleinen Reliefdarstellungen oder mit Steinen geschmückt sind. Den phantastischen Eindruck zu erhöhen, neigen sich oberwärts in dem schwarzen Grunde des Bildes, zu beiden Seiten des Hauptes, noch zwei Wappenschilde gegeneinander, mit dem Adler Deutschlands und den drei Lilien Frankreichs. Nur das Gesicht des Kaisers zeigt und die naive Bildung der natürlichen Form. Es ist nichts von dem darin, was man mit dem Worte „ideal" zu bezeichnen pflegt, vielmehr eine gewiß genrehaft realistische Auffassung. Wohl aber gibt ihm der zugleich breite und gestreckte Knochenbau des Kopfes, das entschieden feste Vorwärtsblicken des Auges, der Trotz der Unterlippe, verbunden mit der majestätischen Eleganz in Haupthaar und Bart einen sehr eigenthümlichen und charakteristischen Reiz. Dürer hat die Presse des alten Kaiserornates in diesem Kopfe vortrefflich zu konzentriren, ihn meisterhaft zum Träger der Gesammtidee des Bildes zu machen gewußt.

Auf der einfachen Einrahmung, die der Kupferstecher ebenfalls gestochen hat, lesen wir, mit mittelalterlichen Buchstaben, die Inschrift:

> Dis ist der gestalt vnd bildnus gleich
> Kaiser Karlus der das Remisch reich
> Den teitschen vnder tenig marht
> Sein kron vnd kleidung hoch geacht
> Zaigt man zu Nurenberg also Jar
> Mit andern haltum (Heiligthum) offenbar.

Die Aufgabe, diese ganze phantastische Pracht, dabei in der Haltung Dürer'scher Malerei, im Kupferstich wiederzugeben, war eine sehr eigenthümliche; es genügt aber, Reindel's Namen zu nennen, um damit zugleich ihre meisterhafte Lösung zu bezeichnen. In all den reichen Details aufs Genaueste durchgeführt, hat das Blatt eine malerisch-harmonische Gesammtwirkung, die das Auge in wohlgefälligster Weise berührt. Der Charakter des Kopfes ist mit dem vollen Verständniß Dürer'scher Ausdrucksweise wiedergegeben, die Eleganz des Haarwuchses aufs Sorgfältigste nachgebildet. Das Blatt vermehrt in überaus schätzbarer Weise den immer noch kleinen Kreis von Publikationen aus der Blüthezeit unserer alten vaterländischen Kunst, und wir Herr Reindel sich hiemit aufs Neue die Freunde der letzteren zu lebhaftestem Danke verpflichtet hat, so wird ihn auch schon in der Stille der Arbeit selbst der Dank des alten Meisters umschwebt haben.

F. Kugler.

Nachrichten vom März.

Persönliches.

Hofrath **Dr. Schulz** in Dresden ist der von ihm, nach seiner Beförderung zum Vorstand der Expedition der königl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft, seither noch beibehaltenen Direktion des königl. Münzkabinets enthoben und der bisherige Collaborator an der Kreuzschule daselbst, **Dr. J. G. Th. Gräße**, zum Inspektor dieses Kabinets ernannt worden.

Domdamwerkser **Zwirner** in Köln ist von dem königl. Institut der Architekten in London zu seinem Ehrenmitgliede ernannt worden.

Der Maler **F. Krumpholz** von Hof in Mähren hat das Ritterkreuz des königl. portugiesischen Christusordens erhalten.

Der bekannte neapolitanische Archäolog, Abate **Iorio**, hat den preußischen Rothen Adlerorden zweiter Klasse erhalten.

In die von dem jetzigen Ministerium errichtete Oberbehörde für Hebung der Nationalmanufakturen der Gobelins, zu Beauvais und Sèvres, sind der Historienmaler **Paul Delaroche**, der Bildhauer **Klagmann**, der Architekturmaler **Séban** und der Architekt **Feuchère** berufen worden.

Eine von einer großen Zahl von Schülern des Malers **David** unterschriebene Petition ist bei dem Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten zu Paris eingereicht worden und fordert die Zurückführung der sterblichen Ueberreste des großen Meisters, die im Exil zu Brüssel bestattet worden sind, nach Frankreich. Unter den Unterzeichnern finden sich die Namen von **Ingres**, **David** von Angers, **Abel de Pujol**, **Gouder**, **Dumont**, **Drolling** ꝛc.

Bei mir ist erschienen und in allen Buch- und Kunsthandlungen zu erhalten:

Nürnberger Bildhauerwerke
des Mittelalters.

In drei Abtheilungen: I. Marienbilder. II. Christusbilder. III. Skulpturen von Schonhofer und Fischer.

Für Bildhauer, Maler und alle Freunde deutscher Kunst

gezeichnet, gestochen und mit kurzen Notizen herausgegeben von

Friedrich Wagner.

Text in deutscher, französischer und englischer Sprache.

Mit 30 Kupfertafeln

Groß-Quart-Format. Geh. Preis für die 3 Abtheilungen: Abdrücke auf weißem Papier 8 fl. Abdrücke auf chinesischem Papier 10 fl. 48 kr.

Es kann dieses Werk, das mit dem dritten Hefte geschlossen ist und über dessen Werth Kritiken und die größten Meister der Bildhauerkunst, wie die Professoren Rauch und Schwanthaler, auf das rühmlichste entschieden haben, allen Künstlern und Kunstfreunden mit vollem Rechte empfohlen werden.

Nürnberg, im Dezember 1847.

Konrad Geiger.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 22. Donnerstag den 4. Mai 1848.

Kunstnachrichten aus Paris.

Dem Bericht eines Augenzeugen im Journal Art-Union entnehmen wir folgende Schilderung, die über die Stellung der Kunst zur Revolution einigen Aufschluß geben kann.

„Wir befanden uns unter den Ersten," sagt er, „in den Tuilerien nach der Flucht des Königs. Im Vorzimmer der Herzogin von Orleans stand ein angefangenes Bildniß in Lebensgröße von ihr, dabei ein Fauteuil, als ob eine Sitzung anberaumt gewesen. Ein Bürgersoldat hatte sich als Schutzwehr daneben gestellt, das vorüberziehende Volk zog den Hut und rief: »Vive la Duchesse d'Orleans!« Auch in den Zimmern von Rumale und Montpensier wurde den Kunstwerken volle Achtung erwiesen. Selbst in den Staatszimmern und im Thronsaal, wo bereits der Aufruhr tobte und die Marseillaise wie ein Orkan brauste, schonte man die Werke der Kunst, mit Ausnahme von zweien, die der politischen Leidenschaft verfielen. Das Bildniß des Marschalls Bugeaud wurde von seinem Platz genommen und die Büste Guizot's zum Fenster hinausgeworfen. In den Privatzimmern des Königs, wo eine Anzahl Leute aus dem Volk mit dem für die Majestät bereiteten Frühstück beschäftigt war, wollten wir ein Bildniß Louis Philippe's von der Wand nehmen, als ein donnerndes „Halt!" uns entgegengerufen und mit: „das ist jetzt Eigenthum der Nation!" das Bild geschützt wurde. — Die Thüre zur großen Galerie des Louvre war offen; die Menge wälzte sich hinein; keinerlei Beschädigung fiel vor; nur ein kleines holländisches Gemälde kam durch ein Weib abhanden. Im Palais royal hingegen wurde vieles verwüstet, namentlich die Gemälde aus dem Leben Louis Philippe's; in Neuilly und in Versailles ward kein Kunstwerk verletzt.

„Die Interessen der Kunst zu wahren, wurde am 29. Febr. eine Deputation an die provisorische Regierung geschickt mit dem Anliegen, daß eine Generalversammlung der Künstler zur Bildung einer Kommission festgesetzt werde. Die Generalversammlung kam zu Stande und gewann, obschon unter babylonischer Sprachverwirrung, Ingres zum Präsidenten, Delacroix zum Vicepräsidenten eines neuzubildenden Künstlerklubs, der unter dem Namen »Société des artss an die Stelle der mit der Monarchie gefallenen Jury trat. Das erste Gebot der Regierung der „Gleichheit und Brüderlichkeit" ist, daß kein Werk der Kunst, das zur Ausstellung eingesendet wird, zurückgewiesen werden darf, und es bleibt somit der Kommission fürs Erste nur übrig, Mittel und Raum zu schaffen, fünftausend dreihundert Gemälde an den Nagel zu bringen. (Ob Herr Louis Blanc sich der Künstler, als Arbeiter, annehmen und ihnen den Absatz ihrer Arbeit garantiren wird, ist nicht bekannt.) Der Louvre heißt wieder einmal: Musée National; die hölzerne Galerie für die Ausstellungen ist zerstört; dennoch soll die Ausstellung sogleich eröffnet werden. Die Kartons von Ingres für die Glasfenster der Kapelle zu Dreux sind aus dem Luxembourg entfernt worden, weil Bildnisse der königlichen Familie darin vorkommen. Die Statue des Herzogs von Orleans von Marochetti im Hofe des Louvre wurde weggenommen und in Sicherheit gebracht. Bereits am 12. März brachte der Bildhauer Etesinger eine kolossale Büste der „Freiheit" ins Stadthaus, welche angenommen wurde. Am 10. März gab Lehmann ein lithographirtes Bildniß Lamartine's heraus.

„Bei der Kommission der Künstler sind eine große Anzahl Skizzen eingereicht worden zur würdigen symbolischen Darstellung der neuen Republik. Drei davon werden durch eine Jury zur Ausführung gebracht. Auch eine Medaille zum Gedächtniß des großen Ereignisses ist im Werke. Ein Gemälde von Delacroix: „die Freiheit auf den Barrikaden" und die römische Orgie von Couture sind im Luxembourg aufgestellt worden. Im Garten hinter dem Palast der Deputirtenkammer wird eine Statue der Freiheit aufgerichtet, auf dem Postament, das vor 1830 Ludwig XVIII. und seitdem nichts zu tragen hatte.

„Die Ausstellung ist eröffnet. Sie ist ein unbeschreibliches Gemisch von reinem und unreinem Gethier, ohne ihres Gleichen in der Geschichte der Kunst, und das sprechendste Denkmal der Pariser Revolution von 1848." ef.

Literatur.

Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern, vom Anfang unserer Zeitrechnung bis zur Gegenwart. Von Gottfried Kinkel. Mit 28 auf Stein gravirten Tafeln. Erste Lieferung. Die altchristliche Kunst. Mit 8 Tafeln. Bonn, Verlag von Henry und Cohen. 1845. 240 S.

(Schluß.)

Wie Kinkel die Entstehung der Basiliken zu äußerlich annimmt und sie nicht dem schöpferischen Geiste des Christenthums, nur dem mechanisch veränderndem Bedürfnisse zuschreibt, so ist er auch gegen den ausgebildeten Styl ungerecht. Wenn Maria Maggiore im Zauber der jährlichen Weihnachtsbeleuchtung seinen religiösen Eindruck, sondern den eines festlichen Gesellschaftssaales in wenniger Lebenslust klassischen Götterdienstes macht (S. 70, 71), so wird daran nicht der Bau selbst, sondern seine Ueberfüllung mit Blumengewinden, Teppichen und Lichtern schuld seyn, und gewiß ist durch solche äußerlich blendende Schmückung auch eine gothische Kirche so zu mißhandeln, daß sie einem weltlichen Festorte ähnlicher ist, als einem geistlichen. Wir können nicht zugeben, daß „wie die ursprüngliche Form des ganzen Gebäudes heidnischer Erfindung angehörte, so auch die Christen mit ihm noch nicht über das Heidnische herauskamen, und die Basilika in ihrer zur Pracht erhobenen Zweckmäßigkeit vollkommen befriedigt auf ein Höheres, Unendliches so wenig hindeute, wie der hellenische Tempel" (S. 71). Solche Unterschätzung kommt von der gebräuchlichen Ueberschätzung der spätern christlichen Style, besonders des gothischen. Man mag letztern die höchste Leistung des mittelalterlichen Kirchenbaus nennen, die höchste des christlichen ist er mit seiner einseitigen Richtung nach oben, mit seiner ascetischen Uebervergeistigung nicht. Oder sollen wir zugeben,

Digitized by Google

was die Unkirchlichen und wohl auch Kinkel mit beiden Händen ergreifen würden, daß die mittelalterliche Kirche die höchste Ausbildung der christlichen Kirche, mithin der Protestantismus wesentlich nur eine Rückkehr zu ihr sey, trotzdem daß er selbst sich auf das Bibelwort und damit auf die ächte Urkirche beruft und begründet!

Die Geschichte auch der Kunst bewegt sich durch Einseitigkeiten und Gegensätze fort; je näher dem Anfange, desto weniger einseitig und falsch ist die Richtung. Aus der Durchführung der Gegensätze hat auch der kirchliche und bauende Geist gebildet und bereichert in seinen Ausgang zurückzusehren und so steht uns nun die Basilika, der freilich eben die seitherigen gegensätzlichen Erfahrungen und Errungenschaften zugute kommen müssen, viel näher als die gothische Kirche. Und nicht bloß der Protestantismus, selbst der neuere Katholizismus verträgt sich mit letzterer nicht mehr recht. Denn diese schloß mehr und mehr das Wort und die Gemeinde aus. Gerade in den größten und ausgebildetsten gothischen Domen findet vor lauter Pfeilern, Säulen, Schiffen und Chören die Predigt und das Volk verhältnißmäßig am wenigsten Platz. Die Zeit der Oeffentlichkeit und Mündlichkeit, der Gleichheit vor dem Gesetze, der Freiheit im Gemeinleben, kurz das erwachte, von der Kirche und dem Staate langher gebundene Gemeinbewußtseyn verlangt breite Räume, in welchen die Gemeinde vor Allem das lebendige Wort bequem anhören und darauf erbaut werden und nach oben sich erheben kann.

Die Basilika hat etwas Unfertiges, das ist wahr, sie ist erster Anfang. Ihre gerade Decke welche einem entsprechenden Gewölbe, ihre Säulenstellungen werden noch lichter und schwunghafter, ihr Aeußeres mehr durchgebildet — das nehme sie aus den spätern Stylen ohne die Schwerfälligkeit des romanischen und ohne den Ueberschwang und die damit verbundene Raum- und Bodenlosigkeit des germanischen Styls — aber die sinnvolle Anlage, die herrlichen Breitenmaße, die Wandmalereien, die ganze Zweckmäßigkeit der Anordnung, die evangelische Einfalt und festländische Zierde behalte sie, sie werden wir eine evangelische Predigt- und Gemeinkirche für Katholiken und für Protestanten haben.

Freilich, Kinkel, der die Basilika des Abendlandes im Uebermaße der Ungerechtigkeit sogar (S. 110) „ideenlos“ und den byzantinischen Kuppelbau am Ende seiner ausgezeichnet klaren Beschreibung der Sophienkirche ein „um ein Centrum anschiessendes organisches Gebilde“ nennt, wird unsere Vertheidigung des altchristlichen abendländischen Kirchenbaues vollends gar nicht genehm heißen, wenn wir gerade im Kuppelbau zwar einen Fortschritt im Bauen, aber doch auch bereits einen Rückkritt vom biblischen und evangelischen Geiste, mithin bereits den Anfang der im romanischen und germanischen Style sich entwickelnden Einseitigkeit und Unordnung erblicken.

Selbst die Nachgebornte Basilika, welche nicht das Dachgerüste und damit eine bedeutende Höhe zeigt, hat in der mächtigen Ueberhebung des Mittelschiffs vollständig Willen und Kraft, dem „Emporstreben des christlichen Gemüthes“ zu entsprechen. Die Wirkung des Ganzen ist erhebend und beruhigend zugleich. Nach Schnaase ist es „die großartige Einfachheit, mit welcher hier die Grundzüge christlicher Architektonik dargelegt sind, welche das Gemüth ergreift. Wir fühlen einen Anfang, der den weitern Fortschritt ahnen läßt.“ Man darf wohl hinzuzeigen: den Fortschritt auch über den gothischen Dom hinaus. Die ganze Anordnung ist „heitre, einfache Einladung, geöffnete Bahn zum Tische des Herrn“ und so auch Einladung zum Fortschritt selbst. Der Kuppelbau ist fertig, abgeschlossen und legt sich licht hierarchisch und cäsaropapistisch mitten zwischen die Gemeinde und den Altar und läßt beiden nicht den rechten Raum. Hat daher die Kuppel „eine ideale Bedeutung,“ so hat sie dieselbe in unkirchlicher und unevangelischer Richtung. Sie drückt wesentlich die autokratische Selbstgenugsamkeit, das herrische Imponiren, die leere Aufgeblasenheit des auf Sklaven, nicht auf Freie sich stützenden Byzantinerreiches aus, wie denn Kinkel selbst ganz treffend die Alles überwiegende Kuppel von ihren Umgebungen nur wie von dienenden Sklaven emporgetragen heißt (S. 109). Ihre Pracht und Macht hat es darauf abgesehen, den Sinn zu verwirren und zu bemüthigen, nicht zu erheben. Wir geben vollkommen Schnaase Recht, der hier den einfachen, reinen, erhebenden Eindruck der Basiliken vermißt, und unter solchem Kuppelbau mehr die unfruchtvolle, dunkle, schwer zugängliche Einheit irdischer Nacht, als die milde, offene des göttlichen Geistes fühlt.

Und mit welchem Rechte vollendet nennt er diesen Bau ein um ein Centrum anschießendes organisches Gebilde? Dieses Einschneiden von Halbkuppeln in einander und in die Hauptkuppel, dieses sich Aneinanderlehnen und Aufeinandertürmen, diese Verdinnungslosigkeit von Kuppel und Chor, diese ganze verkitzte und horizontale Richtungslinie des Grundes, wo der Blick sich gerade über der heiligsten Stelle, über dem Altare aus der anfpruchsvollen, aber um so mehr bedeutungslosen Kuppel senken und einengen muß — all dieß soll organisch seyn? Es ist sehr mechanisch, und Kinkel hält selbst dafür, daß die größere Künstlichkeit in Ueberwindung mechanischer Schwierigkeiten nächst dem byzantinischen Despotengeiste, der sich zwischen das Volk und Gott gerade so aufgedrängt, wie die Kuppel zwischen Gemeindeplatz und Altar hineinspreizt, gerade die Kuppel im Morgenlande beliebt gemacht habe. Und wenn dieser Bau nicht mechanisch genannt werden soll, so macht er dafür jedenfalls den ersten Schritt zu dem Irrgehen des Architektenrichen im Vegetabilischen, das in der Gothik erscheint. Dieses „Anschießen an ein Centrum“ ist zunächst wesentlich krystallinisches, nimmermehr „organisches Gebilde.“ Und so kann es denn, daß dieser Bau nicht über sich hinauskam, sondern stehen blieb bei den Völkern des Stillstands oder, weil er selbst kein organisches und kein ideales Gebilde war, auch der folgenden Entwickelung christlicher Baukunst äußerst wenig wirklich Förderndes und Bedeutsames abgeben konnte. Wenn je ein Styl vom christlichen Standpunkte aus ideenlos genannt werden kann, so ist es gerade der Kuppelbau, der nur die Idee des Despotismus und der Unfreiheit, alle nichts Christliches ausspricht, wie er denn allerdings auch von Kinkel mit Recht als gesteigerte Ausbildung des Pantheons betrachtet wird, das Agrippa in der Völker und Freiheit zertretenden heidnischen Roma unbewußt als Sinnbild dieser hier begonnenen, in Byzanz vollendeten Centralisation errichtete.

Schon S. 62 hat Kinkel im Namen der ersten Christen eine für die Aufnahme der Basiliken günstig wirkende zufällige Aehnlichkeit derselben mit dem salomonischen Tempel finden wollen. Allein das war eine nachträgliche gelehrte Parallelisirung der Kirchenväter. Erst nachdem die Basilikenform da war, vergleicht man sie mit dem Tempel, nicht aber hat man dem Tempel sich im Kirchenbau mit Bewußtseyn annähern wollen. Nach S. 99 sollte nun in der Marienkirche zu Jerusalem Justinian ausdrücklich eine genaue Nachbildung vom Tempel Salomos (vor dem die zwei Cyzäulen aber nicht „frei“ dastanden!) an der Stelle, wo dieser vielleicht wirklich stand, im Sinne gehabt haben, und daher denn die großartigen Substruktionen Justinian's, um die alten Längen- und Breitenmaße zu erhalten. Allein, wenn die Basilika nur so groß werden sollte als der alte Tempel, den man fünfmal in die alte Peterskirche, sechsmal in die Paulskirche zu Rom stellen konnte, so klein sind seine Maße gegen die christlichen Basiliken: so hätten die alten noch jetzt erhaltenen salomonischen Untermauerungen Raum genug gegeben. Aber eine so kleine Kirche genügte sicherlich dem Justinian nicht, somit wird zwar eine mächtige Ueberbietung, nicht aber eine „Nachbildung“ des salomonischen Tempels im Werke gewesen seyn.

Digitized by Google

Eine sehr unorganische byzantinische Gründung, den Kämpfer, erklärt Kinkel S. 104 gerade für eine Beeinträchtigung organischen Gefühls, und doch muß er ihm selber plump und von schlechter Wirkung nennen (S. 105). Es ist wohl ein Bischen altes Vorurtheil, den Halbkreisbogen über Säulen als eigentlichen Fehler zu betrachten; aber er ist weder statisch noch ästhetisch ein Fehler. Die Säule thut hier ganz und gar keine andere Dienste, als beim horizontalen Gebälke. Gerade der Kämpfer erst alterirt die Säule, der er einen doppelten Kopf aufsetzt. Er ist wieder Beginn einer Auoartung und bahnt jene die Architektur selbst auflösenden romanischen und gothischen Ueberstreckungen an. Wenn Kinkel durch ihn z. B. in St. Agnese den Bogen des obern Stockwerks die Last scheinbar erleichtert seyn läßt und nur das untere damit vergleichen heißt: so kommt augenscheinlich die Höhe und Leichtigkeit der obern Bogen lediglich von der weitern und lichtern Säulenstellung her. Oder vermißt man etwa den Kämpfer in der Paulskirche? Gewiß so wenig als man eine Barbarei vermissen kann.

Hiemit aber genug der Ausstellungen. Die folgenden Abschnitte über die Baukunst der Deutschen, über die karolingischen Bauten, sowie über die altchristliche Bildnerei und Malerei lassen sich, wie das ganze Buch, aufs Angenehmste und gegenüber von der ersten Hälfte mit weniger Widerspruch lesen. Einzelheiten, wie z. B. die Behauptung (S. 179), daß in Byzanz auch das Vorbild einer schönen Menschheit werde gesehlt haben, da ein menschliches Sklavenvolk keine ideale Gestalten aus sich hervorzubringen vermöge, während doch wohl Mutter Natur es nirgends an schönen Antlitzen und Gestalten gänzlich fehlen läßt, wenigstens in den Familien des Volkes; ferner, daß die heilige Jungfrau in den Katakomben nicht nur (S. 208) „noch nicht so oft," sondern saß gar nicht vorkommt. Dieß und Anderes ist von keiner eingreifenden Bedeutung. Möge das Buch in seinen trefflichen Eigenschaften namentlich auch den Künstlern lieb und willkommen seyn. z.

Kunstliteratur.

Katalog der dem Dr. L. Puttrich in Leipzig gehörenden Kunstbibliothek und Kunstsammlung ꝛc. ꝛc., deren öffentliche Versteigerung am 15. Mai 1848 zu Leipzig ꝛc. stattfinden soll. Leipzig, 1848. 135 S. in 8.

Der vorstehend genannte Katalog gibt eine Uebersicht über die Sammlungen eines Mannes, dessen Name in der vaterländischen Kunstgeschichte einen guten Klang hat; er verzeichnet den sehr reichhaltigen Apparat, auf dem seine kunsthistorischen Studien beruhten, der besonders zum Behuf der möglichst gründlichen Bearbeitung seiner allgemein bekannten „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen" zusammengebracht wurde, sich jedoch keineswegs auf diesen Zweck einseitig beschränkt, vielmehr Alles, was damit in näherer und fernerer Beziehung steht, in sehr ausgedehnter Weise umfaßt. Der Katalog ist zunächst zum Zweck der Versteigerung dieser Sammlungen, zu welcher der Besitzer sich bei dem Abschluß der Herausgabe seines großen Werkes veranlaßt sieht, veröffentlicht worden; er hat zugleich aber auch seinen selbstständigen kunstwissenschaftlichen Werth, der ihm auch für die Zukunft seine Stelle in den Bibliotheken der Kunstfreunde sichert. Er enthält nämlich eine höchst ausgebreitete Bibliographie, alles daseinige umfassend, was an Schrift oder Abbildung für die Baugeschichte des Mittelalters von Bedeutung ist und sonst mit den Bewegungen derselben irgendwie „in näherer Berührung steht. Für das Studium, namentlich für das der Quellen, ist hier somit mannigfache Nachhülfe und Ausweis zu finden.

Der Katalog zerfällt in die folgenden Abschnitte: I. Kupfer- und Prachtwerke über Architektur, Skulptur ꝛc., alle vorzüglichen über Deutschland erschienenen Werke und die ausgezeichnetsten über England, Frankreich, Italien, Spanien ꝛc. ꝛc. enthaltend (Nr. 1 bis 307); II. Kupferwerke über Galerien und Malereien; Reisen ꝛc. (Nr. 308 bis 442); III. Schriften über mittelalterliche Baukunst und deren Hülfswissenschaften (Nr. 443 bis 882); IV. Schriften über Malerei und Kunstgeschichte überhaupt (Nr. 883 bis 1670); V. Sammlung von zum Theil seltenen Katalogen ꝛc. (Nr. 1671 bis 1728); VI. Literatur, Geschichte ꝛc. (Nr. 1729 bis 1810); VII. Einzelne Zeichnungen oder sonstige Abbildungen mittelalterlicher Gebäude, Skulpturen ꝛc. (Nr. 1811 bis 3908); VIII. Alte Städteansichten ꝛc. (Nr. 3909 bis 4082); IX. Einzelne Kupferstiche ꝛc. nach Gemälden, Bildhauerarbeiten ꝛc. (Nr. 4083 bis 5108). — Eigenthümliche Bedeutung hat der, schon der Zahl nach höchst umfassende siebente Abschnitt. Hier ist die größte Fülle einzelner Blätter, die bekanntlich im Handel so leicht verschwinden, den Kunstfreunden oft so schwer erreichbar sind und oft genug ganz unbekannt bleiben, verzeichnet; gegen 400 dieser Blätter bestehen aus Originalzeichnungen der geschätztesten Künstler unserer Zeit. Die Anordnung des Verzeichnisses beobachtet hier eine angemessene geographische Folge; das Erbauungsjahr der Zeitalter der betreffenden Gebäude ist dabei stets angegeben. Im neunten Abschnitt leuchtet als merkwürdigstes Unicum eine Epreuve d'artiste von Fr. Müller's Stich der Sixtinischen Madonna hervor; das Blatt führt von Müller's eigner Hand die Randbemerkung: „Aller Probedruck, retouch. d. 20. März 1814."

Nicht ohne lebhaftes Bedauern sehen wir der Zerstreuung einer so ausgezeichneten, in ihrer Art vielleicht einzigen Sammlung entgegen. Der Besitzer selbst spricht es im Vorworte aus, daß er dem vielfeitig geäußerten Wunsche: „daß eine Bibliothek oder ein Kunstinstitut seines Vaterlandes oder auch des Auslandes mindestens die Werke und Blätter über mittelalterliche Baukunst ungetrennt acquiriren möchte," — seinerseits durch erleichternde Bedingungen entgegenzukommen suchen würde, da ihm selbst das Zusammenbleiben seiner mit großer Mühe und Aufopferung, auch unter besonders günstigen Umständen zusammengebrachten Sammlung willkommen wäre. Wir wollen wünschen, daß dieß noch von irgend einer Seite ins Werk zu richten seyn möge.

F. K.

Urkundliches zur italienischen Kunstgeschichte.

2. Die Münze von Orvieto.

Bei Zanetti (Nuova Raccolta delle monete e zecche d'Italia, Bd. III.) findet sich ein Siegel der Orvietaner Münze, mit Erläuterungen von Antonio degli Abati Olivieri Giordani, in welchen der Münzverordnungen aus den Jahren 1323, 1325, 1332 gedacht wird. Daß diese Verordnungen Kraft erlangten und in Orvieto wirklich Geld geprägt ward, ist sehr zweifelhaft. Eine Menge fremden Geldes hatte Kurs, Gortonesisches, Luccheſisches, Peruginiſches, Sieneſiſches, Florentiniſches. Die Scheidemünze der beiden ersteren Orte scheint am meisten vorgekommen zu seyn, bis das Dekret von 1323 sie außer Kurs setzte und nur die von Perugia zuließ. Im Jahr 1341 aber, wo die Kommune in das Florentiniſche Bündniß gegen Lucca trat und

Digitized by Google

man auf alle möglichen Mittel, Geld zu machen, gesonnen zu haben scheint, ward eine neue Münzverordnung erlassen und zugleich die Münze in Pacht gegeben. Das Dekret vom 6. August genannten Jahres ist nachfolgend (bei Gualterio, Cronaca inedita etc. Bd. II. S. 79, 285 bis 288):

„Im Namen Gottes, Amen. Der erlauchte und edle Herr Matteo degli Orsini, ehrenwerther Ritter und Kapitan des Volkes der Stadt Orvieto, und die weisen Männer, der Bannerträger und die sieben Vorgesetzten des Orvietanischen Volkes, Kraft der ihnen zur Ergreifung geeigneter Beschlüsse übertragenen Gewalt und Autorität im Palaste des Volkes stehend u. s. w. u. s. w., haben nach vorgenommener Abstimmung und Balloterirung einmüthig und gemäß erwähnter ihnen verliehener Machtvollkommenheit beschlossen und festgesetzt, daß, zum Zwecke dem Gemeinwesen das für die Löhnung der Söldner erforderliche Geld zu verschaffen, in genannter Stadt Geld oder Münze (pecunia sive moneta) von dem Werth und der Legirung der Peruginischen, nämlich Grossi, Parvoli (Piccioli) und Sertini, geprägt werden sollen, welche Münze jeder nach seinem Belieben ausgeben kann und jeder, gleichwie die Peruginische, anzunehmen verpflichtet ist, unter der von gedachtem Gemeinwesen zu bestimmenden Strafe; gleicherweise haben sie beschlossen, daß die Münze gedachten Geldes (Ceccha dictae monetae fiendae) durch die Kommune an den oder die Meistbietenden verkauft werden soll, auf einen den genannten Herren geeignet scheinenden Zeitraum."

Der Umstand, daß nur Scheidemünze geprägt ward, genau wie die von Perugia, und daß auf die Nichtannahme dieses Geldes Strafe gesetzt wurde, deutet einestheils auf die Schwierigkeiten hin, welche sich der Einführung eigenthümlicher Geldsorten in den Weg gestellt haben mußten, während er andererntheils die Orvietaner Kommune so zu sagen der Falschmünzerei schuldig erscheinen läßt. Nichts deutet an, daß der Kardinal Albornoz, welchem Orvieto sich 1354 unterwarf, oder die Päpste jene, wie es scheint, nur in Rohbahren entstandene Münze, welcher ohne Zweifel das Eingangs erwähnte Siegel angehörte, erhalten haben. Ein Exemplar di Michele aus Orvieto fand übrigens 1364 der päpstlichen Münze zu Avignon vor.

Nachrichten vom März.

Ausstellung.

Paris. Die Kunstausstellung ist am 15. März im Louvre eröffnet, und sämmtliche dazu eingesandte Kunstwerke sind darin aufgenommen worden. Der Katalog zählt 3180 Nummern. Die große Galerie von den Tuilerien bis zum großen Salon, nebst den Zimmern, worin sich die Bilder der französischen Schule befanden und die nach dem Fluß sehen, ist für die Gemälde der Ausstellung eingeräumt. Die Bildhauerwerke füllen die verschiedenen Säle im ersten Stock, worin das Museum der ägyptischen und etrurischen Alterthümer ist. Die Zeichnungen befinden sich in der Salle des sept cheminées. Die Kupferstiche und Lithographien im Sizungssaal neben dem Pavillon de l'Horloge, und die Arbeiten der Architekten in einem der Säle der französischen Schule, dessen Plafond von Eoignet bemalt ist. — Von Gemälden sieht man auf der diesjährigen Ausstellung den Schwur im Ballhause von Couder; die Schlacht von Abraham, und das Leichenbegängniß einer jungen Märtyrerin in den Katakomben von Schnetz; Christus im Grabe und den Tod Valentin's von Eugen Delveroix; ein Samariter von Horace Vernet; eine heilige Genoveva von Champmartin; die Sirenen von Heinrich Lehmann; ein Bild mit demselben Gegenstande, aber von weniger guter Auffassung derselben, von Mottez; ein männliches Bildniß von Amaury Duval; ein Frauenbildniß mit einem Kinde, von Pervin; der Sabbat im Judengnartier zu Konstantinopel, von Chassériau; Karl V. in der Vorbereitung seines Leichenzuges sein Bildniß im Kaisermantel betrachtend, von Ziegler; das Bildniß des Papstes Pius IX., Fußstück, von Gayet; eine Kopie von Kreuz von Daneria; der Tod des Verlaufnes von Elvire; die Eroberung Jerusalems, große Leinwand von Signol; die Verurtheilung des Johannes Huß, von Mauvernay; gemalte Kompositionen nach der Bibel, von Schopin; Zuleika von Rudolph Lehmann; u. A. m. — Unter den Skulpturen dieses Jahres fanden man eine Nymphe und eine Sappho von Preyder; eine Bacchantin von Cleesinger; Nicolaus Poussin, Erzstatue von Beiou; eine Psyche in Marmor von Oudiné; Herkules wie er den Antäus erstickt, von Otex; Pius' IX. Büste nach der Natur, von J. B. Debret; die heilige Cäcilie von Millin, lebensgroße Gruppe in Gips, von Meindron, u. A. m. — Die Landschaftsmaterei und das Genre sind reichlich vertreten von Allguy, Flandrin, Diday, Hostein, Biard u. A. — Unter den Kupferstichen und Lithographien befinden sich zwei Bildnisse von Lamennais, das eine von Delamarche, das andere von Léon Cogniet, nach dem Gemälde von Ary Scheffer; die Grablegung Christi, nach Raffael's Bild im Palast Borghese in Rom, von Masquelier; die heilige Cäcilie nach Lmini von Allais. A. Guzman hat eine Reihe von Holzschnitten nach Zeichnungen von Pradhon geliefert.

Kunstvereine.

München. Nach dem Rechenschaftsbericht vom Verwaltungsausschuß des Kunstvereins für das Jahr 1847 belief sich die Anzahl der Mitglieder am Jahresschluß auf 3095, gegen soviel als im vorhergehenden Jahr. Zur Ausstellung kamen während des Jahres 856 Kunstgegenstände, nämlich 639 Oelgemälde, 34 Miniaturen, 47 Aquarell- und Guachegemälde, 12 Porzellan- und 3 Glasgemälde, 41 Handzeichnungen, 36 plastische Arbeiten, 14 Kupferstiche und Radirungen, 5 Lithographien, 16 Bichbilder. Die wirkliche Einnahme des Vereins betrug 39,308 fl. 26 kr. Davon wurden verausgabt 39,283 fl. 23 kr. und zwar für den Ankauf von Kunstgegenständen am Verlosung 28,334 fl. 36 kr., für das Vereinsgeschenk 4000 fl. Das Uebrige für Lokal, Verwaltung, Verzinsung ꝛc. Bei den angekauften Kunstgegenständen war eine größere Mannigfaltigkeit der verschiedenen Gattungen, als früher, zu bemerken. Außer 8 Werken der Plastik, die sämmtlich ins Gebiet der historischen Kunst fallen, kamen zur Verlosung 14 historische Bilder; noch ist zu bemerken, daß sie großentheils jener moderneren Gattung angehören, die ihren Stoff aus einer nahen Vergangenheit nimmt und durch Auffassung und Behandlung sich zwischen Historie und Genre stellt, dazu im Vortrag der neuern biesigen Manier folgt. Dem Genre gehörten 37 Bilder an, und darunter ein mit Kunstfleiß durch durchgeführtes Gemälde, die Kartenschlägerin von Kirner; Landschaften waren 45; Architekturbilder 8; Thierstücke 9 und 2 Stillleben. Besonders ist zu erwähnen eine Landschaft von Neureuther und eine Folge von Zeichnungen zu Göthe's Karfunkel von dem verstorbenen Rehle. Das Vereinsgeschenk für 1848 ist eine Galvanographie von Schöninger, zwei Schwarzwälder Mädchen im Sonntagputz, nach dem Gemälde von Schön. Die Wahl des Gegenstandes ist nicht besonders glücklich zu nennen, da weder Inhalt noch Form Interesse verbieten für die Vervielfältigung durch die gefurchte Kunst. Sehr zu rühmen aber ist der Entschluß, der neuen, viel zu wenig bis jetzt bevorzugten Kunst der Galvanographie Gelegenheit zu geben, ihre Kräfte zu zeigen. — Am Schluß gibt der Bericht Worte der Erinnerung an die im Lauf des Jahres dem Verein gestorbenen Künstler: J. v. Gärtner, A. Grotesend, F. Giesmann, J. Rehle, D. Hast.

Akademien und Vereine.

Paris. Der Minister des Innern hat eine Kommission zur Berathung der für die französische Kunstschule in Rom und für die Schule der schönen Künste in Paris erforderlichen Reformen niedergesetzt. Ihre Mitglieder sind: die Bildhauer Duret und Auguez, Rude und Barye; die Maler Ingres, Drolling, Horace Vernet, Delaeroix und Jeanron; die Kupferstecher Eymatta, Henriquel Dupont und Domard; die Architekten Labrouste, Theodor Charpentier und Victor Baltard; sodann ein Literat und zwei Musiker.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 23. Donnerstag den 11. Mai 1848.

Kunst und Kunstausstellung in Lyon 1847/8.

Wo standen wir in Frankreich mit der bildenden Kunst am 24. Februar d. J.? Wo stehen wir jetzt, einen Monat später? Vor jenem für Frankreich so düster umwölkten, Geistiges und Leibliches so schnell heraddrückenden Ereigniß hatte der und die Kunst ein weitumfassendes, gedeihliches Leben, sie war aus der obersten Sphäre, aus der Region des Throns bis weit in das Bürgerleben gedrungen, sie war ein guter Theil des höhern Lebensbedarfs geworden. Große Summen kamen für sie in Umlauf; in Paris stand die Kunst durch Leistungen und Betriebsamkeit in gleicher Höhe mit den übrigen Staaten Europa's, großer Wohlstand herrschte bei den dortigen Künstlern mit reicher Beschäftigung vom Hof und den höhern Ständen. Dieser glückliche Zustand hat fürs Erste aufgehört und die Künstler denken nicht ohne Sehnsucht daran zurück. Was in der bildenden Kunst seit vierundvierzig Jahren in der Kaiser- und Königsstadt Frankreichs Merkwürdiges und Bedeutendes geschaffen worden ist, die mächtigen, wenn auch manchmal arg verschilten Pariser Kunstschöpfungen in den letzten dreiundvierzig Friedensjahren, sie sind das Kunstkapital, von dem Frankreich in der nächsten Zeit zu zehren haben wird, denn in der neuanfgelegten, täglich mehr verarmenden Republik dürfte auf lange die Kunst eine wenn nicht ganz vergessene, doch dem Handwerk und der Fabrik weit untergeordnete Stellung einnehmen, sie dürfte sogar dem Proletariatsmus und den, die ihm jetzt schmeicheln müssen, als unnöthiger Luxus betrachtet und aus Scheu vor dem Souverain dans la rue vermieden werden. Diese Lebensgefahr der Kunst haben die Pariser Artisten nicht verkannt und darum haben sie sich schnell bei der provisorischen Regierung in die Kategorie der Louviers gestellt, um von ihr gleich diesen eine sogenannte Organisation und damit auch einige Aussicht auf Arbeit und Unterstützung zu gewinnen! Bescheidener und demüthiger sind wohl noch nie und nirgends die Künstler gewesen, als in dieser neuen Republik, wo sich Baumeister, Bildhauer, Maler und Kupferstecher mit Sand- und Lehm zutragenden Maurerburschen in eine Kategorie stellen und auf das Glück Ansprüche machen, die diese genießen!

Es wäre möglich, daß künftig Lyon auf Kosten von Paris in der Kunst gewönne und daß Künstler von dort hierher zögen, um doch durch Arbeiten für die Fabrik etwas zu verdienen, so wenig dieß auch in den jetzigen Zeiten seyn mag.

Doch nun zur letzten Kunstausstellung, bei deren Schluß man sich nicht träumen ließ, daß in wenigen Wochen der ganzen Kunst in Frankreich so Bedrängtigendes widerfahren würde.

Wenn in Lyon in den Schlußmonaten des Jahrs die Kunstausstellung beginnt und sich bis zum nächsten Februar hinschleppt, so geben sich viele Leute aus Patriotismus unsägliche Mühe zu behaupten und zu wiederholen, sie seyn gerade so bedeutend als die vorige. Nun aber ist seit ungefähr fünf Jahren die vorige immer etwas unbedeutender gewesen, als die vorige, woraus hervorgeht, daß wir in dieser, wie in gar mancher andern Beziehung um ein Gutes abwärts gegangen sind. Offenbar liegt dieß in der Zeit, ihrem Streben, Treiben und Wollen, denn es war bisher in Paris auch so, was uns Provinzialstädter sehr trösten könnte, wenn uns Pariser Trost etwas hülfe.

Die Kunstausstellung ist jetzt bei uns ohne höhere Kunstbedeutung, sie ist für die mehesten wie Theater, Bälle, Konzerte und Wintergarten nur ein Ergebniß der Saison und der Mode. Darum geht es auch dabei ganz theaterartig her. Die Maler behandeln die Ausstellung wie eine Art Theater, wo sie es machen, wie die ehemaligen „Löwen“ und „Löwinnen“ in Paris, die erst im zweiten Akt mit Geräusch ins Schauspiel kamen, um dadurch die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen.

Der Zustand und Anblick der Kunstausstellung ist in den ersten 8 oder 14 Tagen immer ein ganz anderer als später. Bei der Eröffnung und in den ersten Wochen sehen wir meist nur die Bilder unserer akademischen Schüler und Anfänger. Das Publikum kommt im Anfang neugierig herbei, verläuft sich aber wieder und es bedarf einer neuen Anregung und Auffrischung. Da kommen denn die Bilder majorum gentium, theils von hier, theils aus der Nachbarschaft, wenn's hoch kommt gar von Paris. Sie werden aufgestellt, das remanieiment général hat statt, wie es im Kunstausdruck heißt. Bei Eröffnung dieses zweiten Akts kommen die Leute von Neuem herbei und es beginnt der eigentliche Ausstellungsverkehr, an dem auch die Kunst einigen Antheil hat.

Die öffentliche Stimme ist also darüber im Klaren oder Unklaren, daß die diesjährige Ausstellung gerade so viel werth ist, als die vorige. Und doch treffen wir da keine von den Bildern, durch die man lebhaft und tief ergriffen wird, es tritt darin kein neues, bedeutende Hoffnungen erregendes Talent auf. Die bisher bekannten Künstler von Ruf haben manches Gute geliefert, aber nichts Ausgezeichnetes, wodurch ihr Ruf stiege. Gehen wir nun etwas ins Einzelne.

In der Vierge consolatrice des Malers Papety aus Marseille finden wir alle Vorzüge und Mängel der Ingres'schen Schule. Zuvörderst des Meisters tüchtige Kompositien und seelenvolle Auffassung, wiewohl letztere hier mystisch genannt wird, d. h. nebelig und unverständlich. An der Zeichnung ist nichts auszusetzen, um so mehr aber an der Farbe, die matt und trüb genannt werden kann, wie an Pastelgemälden. Man hat es sehr getadelt, daß die h. Jungfrau als Trösterin seinen himmlischen, tröstenden Ausdruck hat, sondern einen schmerzlich wehmüthigen. Sie scheint sich hier mit den zu ihr Betenden eher zu betrüben, als sie tröstend aufzurichten; auf ihren Zügen liegt ein tiefer Weltschmerz, welcher der Weltüberhobenen aber nicht gut steht, wenigstens nichts Tröstendes hat, auch im Sinn des Mitleids mit den Leiden der Sterblichen zu stark ausgeprägt ist, nichts Beruhigendes und Versöhnendes hat.

Eine andere Uebertreibung zeigt sich in Lefèvres „Anbetung der Wundenmale des h. Franz von Assisi,“ wiewohl da die Farbe kräftiger und sattiger ist. Auch hier einfache und verständige Kompositien. Unter den tüchtig gezeichneten charakteristischen Köpfen ist besonders eine alte, neben dem Bette knieende Nonne. Dagegen kann die Lichtvertheilung schwer begriffen werden und

Digitized by Google

im Ganzen herrscht eine große Monotonie. Es iſt ſchwer zu begreifen, wie durch das aeetiſche Leben die menſchliche Karnation, in der noch Blut ſtrömt, ſo leichenartig ſeyn kann. Geſicht, Hände und Füße der lebenden Mönche und Nonnen ſind ganz ſo, wie die des todten Heiligen.

„In dem „h. Lorenz, wie er den Geſandten des Kaiſers Antwort gibt,“ von Genod aus Lyon, ſehen wir eine leichtverſtändliche, wohlgeordnete und einfache Kompoſition, auch gut in Zeichnung und Farbe. Auffallend iſt es bei einem franzöſiſchen Bilde, daß darin die Kentraſte nicht genug beobachtet ſind. Die armen, kärglich genährten, in Angſt lebenden Chriſten ſehen hier gerade ſo wohl und kräftig aus, wie die wohlgenährten Trabanten und Schergen des römiſchen Kaiſers. Auch am Prokonſul ſollte mehr Würde zu ſehen ſeyn. Die nackten Theile ſeines Körpers ſind nicht genug ſtudirt und ausgearbeitet; im Vordergrund ſtützt ſich eine Frau mit der Hand auf die Schultern eines knienden Bettlers. Ihr Arm iſt unmäßig lang.

Solcher Berſtoß gegen die Zeichnung findet ſich nicht in Biard's „Schiffbrüchigen.“ Auf einem elenden, faſt auseinanderfallenden Floß haben ſich drei Menſchen aus einem Schiffbruch gerettet, ein kräftiger Seemann mit ſeiner Frau und einem blühenden Mädchen, vielleicht ſeine eigene Familie. Drohende Wogen umſunthen das Floß, wo das Mädchen ohnmächtig hingeſunken iſt, ſo daß ihre Füße vom Meer beſpült werden; nach ihnen iſt ein gewaltiger Haifiſch zu ſchnappen im Begriff, wäre nicht der Matroſe, der ſich mit einer Hand an einem Balken des Floßes anklammert, in der Rechten aber ein Beil hält, um damit dem Hai den Kopf zu ſpalten. Am fernen Horizont zeigt ſich ein rettendes Segel. In dieſem ergreifenden Drama zeigt der Seemaler ſein vorzügliches Talent. Zuerſt iſt Biard immer Denker, dann malt er. Bei ihm drücken Pinſel, Zeichnung und Farbe immer nur eine Idee aus, ſey ſie nun naiv, komiſch, feſſelnd oder tragiſch; immer herrſcht in ſeinen Bildern Wahrheit und großes Naturſtudium. In den Geſichtszügen und den Bewegungen der Mutter herrſcht unſäglichte Angſt, die der Beſchauer theilen würde, vertraute er nicht auf die ſcharfe Art in der nervigen Hand des Matroſen. Man könnte den Körper des Mädchens zu lang und die Schulterbewegung der Mutter unwahr finden.

Monteſſeur aus Lyon ſtellte ſchon vor drei Jahren einige Anſichten von dem Innern römiſcher Kirchen aus, die durch Idee, Zeichnung und kunſtfertigen Pinſel allgemeinen Beifall erhielten. Seitdem hat ſich der Maler bedeutend vervollkommnet, wie hier ſein „römiſches Feſt“ beweiſt, ein Bild, das durch Wahrheit, Bewegung, Ausdruck und techniſche Ausführung zu den beſten der Ausſtellung gehört. Das Feſt im Innern eines Bauernhauſes ſetzt eine Menge Leute in Bewegung, Gruppen, wo getanzt, geſprungen, lebhaft geküßt wird, wo Väter und Mütter ihre Kinder herzen. Jede Gruppe iſt voll Wahrheit und dabei geiſtig aufgefaßt. Tänzer voll Bewegung und Leben; ein Mönch, dem man Wein einſchenkt, voll komiſcher Freiheit. In dieſem einzigen Gemälde ſtecken fünf oder ſechs kleinere, lebenvolle Genrebilder, ſie ſind gleichſam aneinandergereiht. Gerade dieß möchten wir aber tadeln. Es iſt da nicht wie bei Robert eine über das Ganze herrſchende Hauptgruppe, die hauptſächlich die Aufmerkſamkeit des Beſchauers auf ſich zieht, dieſe wird vielmehr nach allen Seiten zerſtreut. Alle Scenen ſind gleich erleuchtet, mit gleicher Sorgfalt ausgeführt, manches zu ſorgfältig, z. B. der Fußboden mit Allem, was darauf kreucht und fleugt.

Ein düſterer Gegenſtand iſt dagegen Jacquand's „Letzte Ermahnung.“ Im Gefängniß kniet eine arme, elende, von Entbehrung und Jammer abgehärmte und abgezehrte Frau, dem Tode nah. Neben ihr kniet, ſich über ſie hinbeugend, ein Mönch, der ihr in dieſen letzten Augenblicken weniger Troſt zuzuſprechen, als ihr ein Geheimniß abzulocken ſucht, auf das er begierig wartet. Dadurch kommt in dieſe Scene etwas Unheimliches, das auf einen der Gräuel hindeutet, die in der neueſten Zeit in Frankreich ſo gewöhnlich geworden ſind. Auffaſſung, Kompoſition und Ausdruck müſſen gerühmt werden wie die Farbe. Auch hier zeigt ſich des Malers gewöhnlicher Fehler. Während die Köpfe ausgezeichnet ſind durch Wahrheit und Ausdruck, wäre es ſchwer, unter den Lumpen dieſer armen Frau einen Körper herauszufinden. Nichts deutet an, daß er verbanden iſt.

Wenn in dieſem Bilde ein Körper zu wenig angedeutet iſt, ſo läßt ſich das Gegentheil ſagen von einem kleinen Genregemälde Hornung's in Genf. Dieß Bild war vorigen Sommer ſchon in Genf ausgeſtellt und iſt von da wohl vielfach beſprochen worden. Auch hier fand man den wohlthätigen luſtigen Schuſter ſo unverhältnißmäßig groß und ſtark, daß er in ſeiner Bude unmöglich aufſtehen könnte, ohne mit dem Kopfe durch das Dach zu fahren. Dagegen mußte die Farbe des Ganzen und beſonders das Helldunkel an dem jungen Bregny lebend anerkannt werden. Es iſt nicht zu läugnen, wir haben jetzt in Frankreich keinen Maler, der hinſichtlich des ächt niederländiſchen Helldunkels mit dem Genfer verglichen werden könnte.

Madame Calamatta, die nicht aus Mercs ſtammt, ſondern ein ächtes Lyoner Kind iſt, hat in den vergangenen Jahren ihr glückliches Talent für die Darſtellung anmuthiger Gegenſtände dargethan durch reine Zeichnung, Feinheit und Zartheit der Behandlung. So war es voriges Jahr in ihrem Studium einer Dame vor dem Putztiſch. Auf dergleichen muß ſie ſich aber beſchränken und ſich nicht an ernſte Gegenſtände wagen, am wenigſten an religiöſe. Dießhalb kann man ihren „St. Antonius, der das Jeſuskind betrachtet,“ für ganz verfehlt halten. Hier zeigen ſich alle Fehler und Mängel der malenden Dame, unter denen wir nur die Abweſenheit aller anatomiſchen Studien anführen wollen.

Mamſell Amanda Fougères hat in ihren zwei „Waiſenmädchen“ die Richtung und die Gränzen ihres Talents beſſer verſtanden. Ihr lieblices Bild iſt jedoch nicht ein bloßes Studium, ſondern eine Kompoſition voll Einfalt, Anmuth und feſſelnden Intereſſes. In beiden Kindern iſt die Verſchiedenheit des Alters ſo richtig aufgefaßt, wie ihr ungleicher Charakter. Die Aeltere iſt nachdenkend mit einem Anflug von Schwermuth, ſie ſchint bereits das Vorgefühl einer Dürftigen Zukunft zu haben. Die Jüngere iſt voll kindlicher Naivetät, ſie bewegt keine Ahnung von dem, was in der Folge kommen kann, keine von Schwierigkeiten und Gefahren. Man ſollte meinen, es ſeyen hier die Schweſtern Milanolle, die lieſſühlende, faſt melancholiſche Therese und die heitere, luſtige Maria gemeint, wenn Aehnlichkeit vorhanden wäre. Die maleriſche Verkörperung dieſes Gegenſatzes im Ausdruck zweier Mädchen iſt der Künſtlerin durchaus gelungen. Auch das Beiwerk iſt mit Geſchmack behandelt, nur die Hände könnten beſſer ausgeführt ſeyn.

Die Kunſt iſt heutzutage mit der Modelleratur einverſtanden, aus dem hiſtoriſchen Napoleon, den noch viele von uns geſehen haben, ſchon jetzt einen romantiſchen zu machen, was erſt nach etwa tauſend Jahren gelingen könnte. Der muthige, talentvolle und glückliche Soldat, aus dem in günſtiger Zeit ein gewaltiger Herrſcher werden konnte, weil das ganze übrige Europa in Uneinigkeit, Widerſprüche und grobe politiſche Fehler befangen war, der Monarch, welcher zum Genügen ſeines perſönlichen Ehrgeizes den Traum einer europäiſchen Univerſalmonarchie ſo ziemlich zur Verwirklichung brachte und dem dabei alle Mittel recht waren, auch die brückendſten, grauſamſten und blutigſten. Alles dieß hindert jedoch nicht, die Heiligſprechung zum Apotheoſe des in St. Helena geſtorbenen Verbannten zu feiern. So ſehen wir hier das „Schlachtfeld von Wagram,“ d. h. wir ſehen von

Digitized by Google

diesem Schlachtfelde eigentlich nur ein gelegentliches Stück, auf dem Napoleon nach den Memoiren des Herzogs von Rovigo sein Mitleid über einen tödtlich verwundeten, von einer Kanonenkugel zerrissenen Soldaten Hand anlegend ausdrückt. Dergleichen Augenblicke der Rührung im Anblick von Schmerz und Tod eines Bekannten, der lediglich für die Sache des Eroberers und Schlachtengewinners stirbt, sind bei letzterem ganz natürlich, ja, es wäre selbst unbegreiflich und entsetzlich, wenn sein Herz nicht zu Zeiten dafür Raum hätte. Wer Schlachtengemälde liebt, der wird hier seine volle Rechnung finden. Schrecken und Unordnung, Haufen von Todten und Sterbenden, Wagen voll Verwundeter, aller Schmerz, der dem Ruhme zum Fußgestell dient, ist hier mit Meisterschaft dargestellt und ausgeführt. Indessen sind doch auch Fehler in der Zeichnung mit untergelaufen; so ist der Chirurg, der neben dem Kaiser den tödtlich Verwundeten verbinden will, unverhältnißmäßig lang. Das Ganze ist mehr skizzenhaft gehalten als ausgeführt.

„Maria Stuarts Tod" von Honein ist eine wohlgeordnete Kompositien, erinnernd an Johanne Gray's Hinrichtung von P. de la Roche. Die Figuren sind ganz an ihrer Stelle, jede hat ihren „konvenablen" Ausdruck von stummem Staunen und Angst. Die Ausführung ist kunstmäßig, sogar gelehrt, aber das Bild läßt doch kalt. Das ist die Klippe, an der bei uns oft höchst dramatische Gegenstände scheitern.

Die ausgestellten Seestücke von Lepoitevin sind eigentlich gar keine Seestücke, sondern nur historische oder Genregemälde, auf denen unter andern auch etwas Meer vorkommt. Allerdings sind sie voll Leben und Bewegung, aber auch dieser Maler verfällt, wie viele vorzügliche und an Erfolg gewöhnte Künstler, in Wiederholungen. So sehen wir fast auf allen seinen neuen Bildern einen in seinem Fahrzeug aufrechtstehenden Fischer oder Seemann, die Haare vom Wind gepeitscht und vom Sturme trotzend. Dieß ist recht gut, aber es wiederholt sich zu oft und wird dadurch fast zum Aushängeschild. Es kommt auch manches darin vor, woran nur Eile und Zerstreuung des Malers schuld seyn kann. Wahrscheinlich arbeitete Lepoitevin hier nach verschiedenen alten Studien oder Skizzen und nicht nach der unmittelbaren Anschrift der Dinge. In einem seiner Bilder gewahren wir ein von Wogen geschaukeltes Boot, ein vom Wind geschwelltes Segel, und nahe dabei Schiffe mit ganz lothrecht stehenden Masten, was bei Segelschiffen nie genau der Fall ist. Besonders gefallen uns hingegen seine angenehmen, harmonisch und sorgfältig ausgeführten Seeszenen, seine Horizonte voll mysteriöser Tiefe, seine Himmel, wo gespaltische, zerrissene Wolken drohen und Unglück verkünden.

Die „ländlichen Scenen aus Griechenland" von Benirote zeigen uns einen Maler, der zwar in Lyon geboren wurde, dessen ganzes Künstlerangewöhnt aber in Athen geblieben ist, wo er lange verweilte und von da viele Ausflüge in der Umgegend, nach Morea und auf die Inseln machte. An dieser Natur und Erde hängt nun sein ganzes Herz noch so innig, daß man es durch alle seine Darstellungen von Himmel, Landschaften und Einwohnern hindurch sieht. Wer in Griechenland gewesen ist, weiß, daß sich da allerdings noch einzelne Typen antiker Schönheit finden, aber noch viel mehr Slavisches, Türkisches und Gemischtes. Davon aber findet sich in Benirote's Bildern keine Spur. Ihm schwebt weniger die heutige Menschennatur in Athen und dem übrigen Griechenland vor, als die Panathenäischen Jünglinge und Jungfrauen auf dem Parthenonsfries. Man kann auch auf des Malers Bildern den reinen, durchsichtigen, oft glühenden Himmel Griechenlands vermissen, desgleichen die lebhaften Farben in der Volkskleidung, wo der Naturgeschmack noch nicht durch häufige Berührung mit unserer armseligen französischen Civilisation von ihr angeekelt worden ist.

„König Ludwig XI." von Lagier. In diesem Kopf liegt die ganze unedle, grausame, driechende, schrinbellige, gehässige und doch immer angstvolle Bosheit, welche die Geschichte diesem Könige beilegt. Walter Scott hat sie in seinem Quentin Durward vortrefflich dargestellt und diese Schilderung hat unstreitig dem Maler bei seinem Bild vorgeschwebt. Bei dem Anblick dieses gekrönten Ungethüms begreift man nicht, wie das französische Volk sich Jahre lang von ihm beherrschen, knechten, beißen und auf alle Weise mißhandeln ließ.

Ganz anders Eindruck macht „Dan Dyck in Savenheim." Jedoch hätten wir dem herrlichen Künstlerkopf dieses Malers etwas weniger melancholisches Schmachten bei seinem Bauernmädchen gewünscht. Die Maid selbst könnte auch etwas mehr Leben haben. Uebrigens ist dieß Bild mit großem Fleiß gemalt und die Beiwerke sind mit aller, des niederländischen Malers würdigen Sorgfalt behandelt.

In dem „Dante" von Glaize ist Ausdruck und Poesie nicht zu verkennen. Es herrscht aber eine gewisse Unordnung und etwas Unklares, Bignettenartiges in den Figuren. Des Dichters etwas gezwungene Haltung möchte noch angehen, Beatricens beseligender Einfluß auf den Dichter ist aber nicht genug angedeutet. Diese drei Figuren, von denen keine die andere betrachtet, bilden ein freistiges, kaltes Ganze. In der Luft hängt nämlich noch die Poesie, welche Danten und Beatricen zu segnen scheint.

(Schluß folgt.)

Die Versteigerung von Dr. Puttrich's Kunstbibliothek und Kunstsammlung.

(Vergl. Nr. 22. S. 87.)

So eben erhalte ich von Herrn Dr. L. Puttrich, dessen inhaltreiches Werk: „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen" im Kunstblatte nach Verdienst gewürdigt worden ist, die Nachricht, daß die Versteigerung seiner Kunstbibliothek und Kunstsammlung noch wirklich den 15. Mai d. J. beginnen soll. Der Besitzer dieser Kunstschätze glaubt, daß das Werthvolle zu jeder Zeit anerkannt werde, und verschiedt daher den Verkauf seines schönen Besitzes nicht. Es ist zu wünschen, daß diejenigen, welche Werke menschlichen Geistes zu schätzen fähig sind, auch im Stande seyn mögen, solche jetzt zu kaufen, und daß nicht bloß Spekulanten einen nur für sie günstigen Augenblick benutzen. Es ist daher wohl Pflicht, die wahren Kunstfreunde auf eine Gelegenheit aufmerksam zu machen, die ihnen die Möglichkeit darbietet, sich in den Besitz der trefflichsten Werke über Architektur und Skulptur, sowie der vorzüglichsten Hauptzeichnungen nach Werken verewähnter Künste zu setzen.

Wie schon der Name des Sammlers dieser Bibliothek verbürgt, so enthält solche fast nur werthvolle Werke. Eine allgemeine Ueberschrift, welche dem Vorwerte zum Kataloge folgt, macht schon auf die wichtigsten Gegenstände aufmerksam. Des Besitzers Liebe zu den Künsten beschränkte sich nicht bloß auf Architektur und Skulptur, sondern verbreitete sich auch über Malerei, Poesie und Literatur, wovon der Anfang VI Belege gibt.

Die Nummern 1811 bis 4682 enthalten Zeichnungen, Lithographien und Kupferstiche, überhaupt Abbildungen von mittelalterlichen Gebäuden, plastischen Werken und andern dahingehörigen Gegenständen, fast aller Länder Europa's. Es befinden sich unter diesen Blättern sehr viel Zeichnungen, welche an und für sich als Kunstwerke sehr hoch zu schätzen sind und die Aufmerksamkeit des Sammlers und Alterthumsforschers noch insbesondere darum verdienen, weil die Gegenstände durch andere Abbildungen noch nicht in einem weitern Kreise zur Kenntniß

Digitized by Google

gebracht wurden. Wir wollen von diesen Zeichnungen nur folgende anführen: Nr. 1843 Kreuzgang am Dom zu Eichstädt, Gouachemalerei von C. Kirchner; Nr. 1850 Dom zu Schwäbisch Gmünd, Federzeichnung von J. Fritz. Die Pfarrkirche zu Jngelstadt, Federzeichnung von J. Adam. Eine Reihe trefflicher Zeichnungen aus Regensburg von Sprosse können wir der Kürze wegen hier nur im Allgemeinen erwähnen. Den bemselben Künstler sind viele Zeichnungen nach Gebäuden in Oesterreich, Böhmen, Salzburg und Tyrol vorhanden. Das Rathhaus zu Breslau von G. F. Bubras, treffliche Zeichnung. Sechzundbreissig sehr genaue Zeichnungen Nr. 2146 bis 56 und 2160 bis 25 nach Bauwerken zu Halberstadt bilden ein höchst lehrreiches und erfreuliches Ganze. Nr. 2492 Studien von Domenico Quaglio. Nr. 2622 Elisabethkirche zu Marburg, Bleistiftstizze von Dom. Quaglio. Nr. 2731 architektonische Zeichnungen aus Bamberg von C. F. Nehrlich. Wir müssen uns versagen, noch mehrere Zeichnungen nach deutschen Baudenkmalen anzuführen, welche diese Sammlung von der Hand des fleissigen C. Sprosse besitzt. Auch nach mittelalterlichen Bauwerken aus England, Schottland, Jrland und Frankreich führt das Verzeichniß nicht nur Kupferstiche und Lithographien, sondern mehrere Handzeichnungen an, welche an Ort und Stelle vor den Gegenständen aufgenommen sind, was uns so beachtenswerther ist, weil die meissen im Kunsthandel erschienenen Prospekte aus England und Frankreich unvükntlich und oft ganz wissürlich sind. Am reichsten an Handzeichnungen ist die Abtheilung D. Italien. Da es durchgängig unedirte Gegenstände sind, welche sich hier in Zeichnungen vorfinden, so verdienen solche die größte Aufmerksamkeit Alle, welche sich mit Architektur beschäftigen, allein auch der Kunstliebhaber, ja ich möchte sagen, der bloße Albumsammler findet hier eine Gelegenheit, seine Mappen mit entzückenden Blättern zu füllen, wie solche sich ihm wohl selten darbietet. Schon die Namen der Meister sind hinreichende Empfehlungen ihrer Werke und wir können versichern, daß die meissen Zeichnungen mit dem Geist und der Liebe ausgeführt sind, mit welchen ein wahrer Künstler seine Studien bebandelt, die er nicht auf den Verkauf verfertigt. Wir nennen daher hier nur folgende Künstler: G. Werner, dessen Aquarelle sehr hochgeschätzt werden; G. Wagner, einer der geschätzlesten Architekturzeichner; Al. Hermann, der unter den Architekten einen ehrenvollen Platz einnimmt; Max Hauschild, welcher durch seine Architekturgemälde einen bedeutenden Ruf erwarb. Außerdem enthält auch diese Abtheilung von den bereits wohlbekannten Künstlern Dom. Quaglio, Goldstein, Bubras, H. Nicolai, Thürmer und O. Roßbach vorzüglich schöne Zeichnungen und Aquarellmalereien. Unter den niederländischen Zeichnungen heben wir die Ansicht der Stadt Gedningen von H. van Averkamp hervor. Am Schluß des Verzeichnisses findet man die genaue Angabe vieler sehr werthvoller neuerer Kupferstiche nach den Meisterwerken großer Maler. Dieser Kunstschatz, welcher mit Liebe und Einsicht gesammelt wurde, den man ein Archiv der Baukunst nennen möchte, welcher die edelsten Denkmale des deutschen Volks in treuen Abbildungen und reiche Quellen der Bildung enthält, würde ein unschätzbarer Gewinn für jedes Kunstinstitut und besonders zete größere Bauschule seyn, und wenn in der Welt nicht alle Achtung für Gottesbildung erloschen ist, so darf gehofft werden, daß diese Gelegenheit, einem nationalen Kunstinstitut ein so werthvolles Besitzthum zu verwerben, nicht unbenutzt bleibt.

v. Quandt.

Nachrichten vom März.

Akademien und Vereine.

Berlin. In der Sitzung der archäologischen Gesellschaft vom 2. März sprach Herr Panofka über den berühmten Marmortorso der Florentiner Galerie, bekannt unter dem Namen der „medicäischen Vase mit dem Opfer der Jphigenia," eine Bezeichnung, deren Unzulässigkeit schon der verstorbene Uhden in den Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenschaften 1812 auf das Gründlichste nachwies, und an deren Stelle im vorigen Jahre Professor Jahn (Archäologische Beiträge S. 380 u. ff.) die Benennung aufstellte, es gelte hier das Gericht der achäischen Fürsten über den Aeneas, den Fünf an der am Boden sitzenden Kassandra begangen, ein Gegenstand, den Polygnot in der Poecile zu Athen (Paus. I. 15, 2) und in der Lesche zu Delphi (Paus. X. 26, 3) gemalt: Fast des unerklärlichen Pallasbildes habe der Künstler gedenken wie ein Aeteriobild gesetzt. Herr Panofka, den diese Auskunft nicht befriedigen konnte, zieht vor, die sogenannte Jphigenie mit der in gleicher Stellung am Boden sitzenden Manto zu vergleichen, wie sie, in Gegenwart der drei delphischen Gottheiten, auf einen Altar in Sorrent seit längerere Zeit von Gerhard (Ant. Bildw. Taf. XXI.) erkannt worden ist, sowie mit dem Bilde derselben Scherin, welches bei gleichem Lorbeerzweig und emblitzter Stirnbinde, auf einem Cylinder aus einem pompejanischen Wandgemälde (Pitt. d'Ercol. Vol. II., Tav. XVII. Mus. Borbon. VII., Tav. XIX. Archäolog. Heft I., Taf. XXXIX) sich findet. Außerdem begünstigt auch die Siebenzahl der Heroen Herrn Panofka's Ansicht, welcher demnach in der weiterstehen Gruppe die zur Jungfrauen beschäftigenden Göttin Artemis auf der Eigenen von Theben gestickte Manto in dem Zeitpunkte erkennt, als die siegreichen Epigonen sie als Kriegsgefangene entführen wollen, um sie nach Delphi dem Apoll als Weihgeschenk zu senden. Der Manto zunächst steht rechts Alkmäon, von dem sie den Amphiaraos und die Eriphyne gebar; neben diesem Alkmäon, der zu dem unteren Zuge gegen Theben aufgereist hatte; links der Manto zunächst Diomedes. Da Aegialeus im Kampfe geblieben, so nimmt sein Vater Adrast schicklich hier dessen Stelle ein. Pausanias (X, 10, 2) erwähnt in Delphi eines Weihgeschenks der Argiver, der Statuen der sieben Epigonen. — Hierauf zeigte Herr Panofka die Erscheinung eines unedirten Vasenbildes des k. k. Antikenkabinets zu Wien vor, wo der in eine große Sonnenscheibe eingeschlossene Helios auf sprengender Quadriga links zur Seite einen gefügelten Blitz hat, und beachte deshalb den Beinamen Arabytes für denselben Gott. Sodann legte Herr Panofka eine Abhandlung des Cav. Gargallo über ein merkwürdiges loteisches Terracottenrelief im Neapler Museum vor, darstellend eine Göttin mit Aehren in der Linken und Hahn in der Rechten, das Haupt mit einer Blumenkrone geschmückt, ihrenzur zur Rechten eines Bärtigen Gottes, mit Opferkanne auf dem Haupt und einem Blumenkrenzel in der Hand, beides offenbar Ergoetrikten, der Hahn jedoch, ein Symbol von Licht und Tag, wohl nicht als ein der Göttin genehmes Thier, sondern als Opfer für die Göttin der Nacht. — Zuletzt sprach Herr Gerhard über sprachphönikische Kunstdenkmäler. Es wird gelungen gemacht, daß Sicilien, dessen mit punischer Zuschrift bezeichnete Münzen der schönsten griechischen Kunst angehören, durchaus kein beglaubigtes Werk phönizischer Technik bis jetzt geliefert hat; die knurrende, ithyphallische, widderköpfige Figur eines Aegicyanthes Thongefäßes, das uns in Zeichnung vorlag, stützt vielmehr buchstäblen Kultusbilder nördlich. Eben so wenig können die auch Professor Roß an das hiesige Museum und durch Herrn Mas-Latrie nach Paris gelangten kyprischen Bronzeidole ihrem künstlerischen Charakter gemäß für andere als griechische Kultusbilder gelten. Was endlich die fabler ägyptisch, gegenwärtig fast allgemein phönizisch genannten altertümlichen der griechischen Vasenbilder betrifft, so macht zwar der ägyptische Charakter derselben sich immer geltender, ohne daß jedoch irgend ein Umstand dafür spräche, sie lieber für phönizisch als für ägyptisch oder typisch zu halten; namentlich liegt von Seiten der Flügelgestalten und sonstiger Wunderbilder jener Vasen nachgar nichts phönizisches vor, dem Verwandtes vor, wie denn selbst Kriegsgottheiten, gleich Dreieto und Dagon, entweder gar nicht oder (nach Herrn Panofka) nur in sehr seltenen Ausnahmen sich finden, so häufig auch Schlangengestalten, gleich dem eleischen Typhoeus, in jenen Gefäßbildern ältesten Stils allmählig geworden sind. Unter solchen Umständen ward für die gedachten Gefäße, in Anschluß an Panofka's und Kramer's (Thongefäße S. 43. 69.) Benennung „dorischer" und „korinthischer" Vasen, wie mit den alten und neuen Funden Korinths und mit der Verpflanzung korinthischer Kunst nach Etrurien, vielmehr die Benennung korinthischer Gefäßmalereien, im Gegensatz der attischen, empfohlen.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 24. Donnerstag den 18. Mai 1848.

Kunst und Kunstausstellung in Lyon 1847/8.

(Schluß.)

Der „Alchymist“ unseres Malers Renié ist ein ächt niederländisches Bildchen voll feiner, geistreicher Ausführung und Malerkunststücke. Mit dem alten Manne spricht eine Frau, die in den Jahren steht, die ihr nicht gefallen, und die ihn um ein Mittel zur Verjüngung bittet. Ihr Ausdruck ist vortrefflich.

Im „todten Vogel“ von Mamsell Juillerat sehen wir eine sich mit Auszeichnung ankündigende Thiermalerin. Der kleine todte Vogel ist ein wahres Studium in seiner Art, dabei voll Zartheit und Anmuth. Nur Eins möchten wir bemerken. In dem Leid der Mädchens über den kleinen verstorbenen Liebling liegt unstreitig der Trost im Hintergrunde: Ich weiß schon einen andern.

Mamsell Rosa Bonheur hat diesmal in der Thiermalerei das Beste ausgestellt. Ihre „Tränke“ ist ein vorzügliches Werk und zeugt von fleißigen Studien. Die Künstlerin begreift, daß die Thiermalerei eine Art Porträtmalerei ist, daß sie nicht allein die Lineamente des Körpers und Kopfs ausdrücken soll, sondern auch die volle Eigenthümlichkeit der Gesichtszüge, in denen sich, wie bei den Menschen, Gemüths- und Seelenleben ausspricht. So säuft die Kuh im Vordergrund der Tränke mit besonderem Wohlbehagen und drückt es durch ihre halbgeschlossenen Augen aus. Sie scheint ordentlich mit dem Wasser zu liebäugeln. Die ganze sich durch den schmutzigen Dorfweg drängende Thiergruppe ist vortrefflich, besonders durch ihre Verkürzungen. In diesem Bild herrscht überdieß reiche Farbe und so malerische Behandlung, daß man sich mitten im Hirtenleben, zwischen Sennhütten, grünen Wiesen, Alpen und reinlichen Gefäßen mit erfrischender Milch glaubt.

Die Miniaturporträte Reignier's haben schon seit Jahren viel Anziehendes für unser Publikum und auch diesmal sind mehrere Porträte ausgestellt, die seinen alten Ruf bestätigen, ja selbst erhöhen, nicht etwa bloß durch Zeichnung, Farbe und Haltung, sondern vorzüglich durch die durchaus glückliche Auffassung der ganzen Eigenthümlichkeit seiner Modelle. Nichts entgeht ihm dabei, Alles findet da seine Geltung, es herrscht in Allem große Wahrheit und doch ebenso feine Poesie. In dieser schönen Verbindung liegt wohl die höchste und schwerste Kunst des Porträtmalers. Die besten Zungen werfen freilich Reignier vor, er habe sein ganzes Talent, um das Mißfällige mit seinem Pinsel zu bemänteln.

Jammet's Porträt des „P. Lacordaire“ ist unstreitig eins der besten Bildnisse der ganzen Ausstellung. Auf diesem schönen und heitern Gesicht zeigt sich manches von dem, was diesen jetzt so gefeierten Kanzelredner erhebt, ein reines beschauliches Leben und ein beredter Mund, weniger die Schlauheit in politischer und sozialer Hinsicht den Augenblick zu benutzen, wo der gewünschte Effekt hervorgebracht werden kann. Warum als Grund des Gemäldes eine rauhe Landschaft? Diese gehörte wohl für einen Hospitaliter vom großen St. Bernhard, deren Leben und Wandel in erstarrter Natur nur Entsagung und Hingebung ist, nicht aber für den P. Lacordaire, der sich mehr in einer glänzenden Hauptstadt und einem brillanten, geneigten Auditorium gefällt, als in der erstarrten Einsamkeit der Hochalpen und Gletscher.

Unter den durch das Remaniement nun hinzugekommenen Seestücken waren noch gute Bilder von Hildebrand, Fatio und Garneray.

Hostein hatte nur geringfügige Kleinigkeiten ausgestellt, die seines Talents keineswegs würdig waren. Es ist dieß wohl eine Vornehmthuerei, welche die Kunst so wenig als den Künstler ehrt, von der aber die Pariser Maler bald zurückkommen dürften, wenn sie einsehen, daß von der Lyoner Kunstausstellung für sie immer noch mehr zu hoffen ist, als von der Pariser in den jetzigen Umständen.

Lapite erinnert an die Genfer Landschaftsschule. Er hat sie entschieden zum Muster genommen, ohne jedoch darum seine Eigenthümlichkeit ganz aufzuopfern. Da finden wir Calame's und Diday's Lichteffekte, ihre kühne Behandlung der Gebirgsnatur, die Wolkenzüge, der Wasserstürze, alles Rauhen, Alpenartigen. Auch hat Lapite die Fehler und Uebertreibungen seiner Muster angenommen in der zu passenden Behandlung seiner Vordergründe, um dadurch für die zurücktretende Tiefe, für die Fernsicht, für das Zurücktreten des Horizonts zu gewinnen. So viel ist gewiß, Lapite's zwei Landschaften sind die besten Werke dieser Art in der Ausstellung.

Nun kommen wir zu dem, was in der Lyoner Malerei immer die Hauptsache bleiben muß, so lange diese Stadt in Europa der Hauptsitz gros'artiger, figurirter Seidenwebereі bleiben will. Darin bewahren wir eine frei- und selbst hochstehende Originalität, die nicht, wie in allen andern Kunstzweigen die Pariser Art nachahmt und nur in dieser ihr Heil sucht, sondern sich lediglich selbst angehören will. Wir meinen die Blumenmalerei. Darin steht noch immer unser Saint-Jean obenan, wie er denn wohl weit und breit der vorzüglichste lebende Blumenmaler ist. Seine „Bouquets“ sind nicht etwa bloße Blumensträuße, sondern kleine Blumendramen voll Leben und Bewegung. Vor seinen Bildern hat man das ganz eigene und seltene Gefühl der Freude über ein glücklich gelöstes Problem, über ein vollständiges Besiegen aller Schwierigkeiten, über ein Bild, wo Alles harmonisch ineinandergreift, wo das Einzelne wie das Ganze sich geltend macht. Vielleicht hat Saint-Jean früher nie ein Gemälde mit so viel Fleiß, Verstand und Sachkenntniß vollendet, als hier seine „Rosen.“ Andere Vorzüge haben die „Weintrauben,“ deren gelbige Durchsichtigkeit und mundwässernde Reife, sowie die glühenden Herbstfarben der Blätter von großer Schönheit sind, desgleichen ein „Blumenstrauß,“ der sich im Wasser spiegelt und wo diese Spiegelung eine überwundene Schwierigkeit mehr ist.

Gallet muß gleichfalls als ein ausgezeichneter Blumenmaler unserer blumenwindenden Stadt betrachtet werden, und als Künstler der Augentäuschung hat er es selbst weiter gebracht als Saint-Jean. Bis jetzt aber bewegt er sich nur im Großen und Kleinlichen, seine Feldblumen, Blüthenzweige, Strohhälmchen

Digitized by Google

u. ſ. w. ſind nur da, um zu zeigen, wie weit man es in der Illuſion der Darſtellung des Pflanzenlebens bringen kann. Es iſt zu wünſchen, daß er ſich künftig nicht auf dergleichen Studien beſchränke, ſondern ſich an reichere und ſchönere Gegenſtände wage.

In dieſer ächten Lyoner Kunſtſphäre müſſen wir noch Regnier nennen, deſſen „Blumengefäß“ in der vorigen Pariſer Kunſtausſtellung großen Beifall erhalten hat, weil in dieſer Art nichts Gleiches vorhanden war. Wir haben in unſerem vorigen Lyoner Kunſtbericht dieß ſchöne Bild beſprochen.

In Laſorge, Grabon, Dolard erfreut ſich unſere Stadt noch ſchöner Talente in der Blumenmalerei.

Um ſo beſchränkter ſteht es mit unſerer Skulptur, was jedoch in einer vor Allem dem Gewerb und Handel zugewendeten Fabrikſtadt nicht auffallen kann. Es fehlen hier alle Bedingungen zu deren Aufkommen. Lyon wurde es nie ſo wohl als Paris, wo die vorige Regierung die Bildhauer mit Giebelgruppen, Statuen, Büſten und Basreliefs beſchäftigte und ihnen viel zu verdienen gab, woran freilich fürs Erſte und lange nicht mehr zu denken ſeyn wird. Es war auch durch die verſtorbene Prinzeſſin Maria und ihr ſchönes Talent für die Skulptur ein beſonderer Eifer für dieſe Kunſt in Paris rege geworden; es wurde Mode, in den Gemächern wenigſtens Gemälde als moderne Bildhauerarbeiten aufzuſtellen, ſich in Büſten abkonterfein zu laſſen. Dieſer Geſchmack iſt nie hier aufgekommen, ſchon deßhalb nicht, weil er viel koſtſpieliger iſt als die Malerei, zumal bei der großen Zahl von Porträtmalern und ihren billigen Preiſen. Erſt ſeit einigen Jahren iſt der Geſchmack an Statuetten auch hier verbreitet. Durch dieſe aber wird der Kunſt mehr geſchadet als genutzt, dem bloß Gefälligen und Anmuthigen wird weiter Raum gegeben, ohne daß Modelle, ernſtes Studium und Zeit zu dieſen Arbeiten nöthig wären. Indeſſen war doch Einiges hier ausgeſtellt, was einige Erwähnung verdient.

Es iſt bei den franzöſiſchen Künſtlern Gebrauch, in der Maria Magdalena, dieſem Prototyp chriſtlicher Frauenreue und weiblicher Nacktheit eine Art verlaſſener Ariadne oder chriſtlicher Venus zu ſehen, die ſich nun dem Himmel zugewendet hat. Es läßt ſich die Blöße mit weichen, üppigen Formen erklären, von denen in der Schrift nichts ſteht, die aber modiſcher Kunſt ſehr bequem ſind. In Fabiſch's „Magdalena“ iſt die junge Hebräerin ſo aufgefaßt. Leben aber müſſen wir den Ausdruck, ſowie die anmuthige und doch ſenſche Stellung.

Unter den vielen Statuetten und Terracotten kannte man manches Gefällige, Artiggedachte bemerken, aber nichts von eigentlicher Kunſtbedeutung.

Am Schluß dieſer Bemerkungen will ich zur Erhebung der Lyoner Kunſtausſtellung einen Wunſch ausſprechen. Durch die Laune der Zeit und die Unguns der vermehmen Pariſer Maler hat unſere Ausſtellung viel von ihrer vorigen Bedeutung verloren, wie denn Aehnliches auch in Deutſchland zu bemerken iſt. Es wäre aber wohl möglich, ihr durch Verbindung mit nachbarlichen Kunſtausſtellungen aufzuhelfen und höheres Intereſſe zu geben. Wie ſich Straßburg an die rheiniſche und württembergiſche Kunſtausſtellung angeſchloſſen und dadurch viel für ſich gewonnen hat, ſo könnte es auch Lyon verſuchen, entweder auch mit dem ſüdweſtlichen Deutſchland, oder mit der Schweiz, wo ihr dann Baſel, Zürich, Bern und Genf freundlich die Hand reichen würden. Lyon könnte ſich auch mit den Rheinlanden und der Schweiz zugleich für die Kunſtausſtellung verbinden. Dieß wäre um ſo leichter und erfreulicher in einer Zeit, wo Frankreich, Deutſchland und die Schweiz befreundeter und wahrverwandter mit einander ſind als je.

Dr. W.

Bücher-Illuſtration.

Richter-Album. Eine Auswahl von Holzſchnitten nach Zeichnungen von Ludwig Richter in Dresden. Leipzig 1848. Veranſtaltet und verlegt durch Georg Wigand.

Vor fünfzehn Jahren gab ich mit Robert Reinik das Liederbuch für deutſche Künſtler heraus. Wir wollten den Inhalt des Büchleins, Text und Muſikweiſen, gern zugleich mit bildlicher Zierde ausſtatten und ſuchten den Umſtand, daß es im Verlag bei Profeſſors Gubitz zu Berlin erſchien, dieſür nach Möglichkeit zu nutzen. Wir wählten unter dem Vorrath Gubitz'ſcher Holzſchnitte aus, was für unſern Zweck paſſend erſchien; verſchiedene künſtleriſche Freunde hatten die Güte, unſer Vorhaben mit allerlei kleinen Zeichnungen auf Holz zu unterſtützen, die ſodann bei Gubitz geſchnitten wurden. Wir durften vorausſetzen, etwas ganz Artiges und in ſeiner Weiſe Eigenthümliches geliefert zu haben, und nachſichtige Recenſenten machten uns die Freude, dieß anzuerkennen. Wie aber hat ſich der Charakter der deutſchen Büchereinſtattung in dieſen wenigen Jahren verändert! Welch eine Fülle von Werken, die theils in einfach volksthümlicher, theils in künſtleriſch durchgebildeter, ſelbſt prachtvollſter Weiſe mit Holzſchnitten überreich ausgeſtattet ſind, iſt ſeitdem ans Licht getreten! Eine Maſſe von Volksbüchern, und zwar in zwei verſchiedenen Ausgaben, das Nibelungenlied in drei verſchiedenen Ausgaben, Luthers Lieder in zwei verſchiedenen Ausgaben, volksthümliche Erzählungen, Märchen — wie die von Muſäus, — Volks-, Soldaten- und Studentenlieder, ſtattliche WW- und andere Kinderbücher, die Bibel, umfaſſende hiſtoriſche Werke, allerlei Kalender, ſelbſt mehrere Wochenblätter, die fort und fort eine Menge von bildlichen Darſtellungen bringen, breiten ihren reichen Inhalt vor uns aus. Unſer ſchlichtes Liederbuch, mit dem wir einen Anfang zu ſolcher Weiſe der Ausſtattung machten, tritt aus dieſen bunten Reigen beſcheiden zurück. Eine eigenthümliche und in mannigfacher Art ſehr beachtenswerthe Kunſt der Bücher-Illuſtration hat ſich bei dieſen Anläſſen ausgebildet. Der deutſche Holzſchnitt, in verſchiedenen Schulen verſchiedenartig behandelt, hat ſich bei ſo reichlich ſtrömenden Beſtellungen auf eine Weiſe entwickelt, daß er keinen Vergleich zu ſcheuen braucht.

Es würde eine ſehr dankenswerthe Aufgabe ſeyn, dieſen ganzen Abſchnitt unſerer heutigen künſtleriſchen Thätigkeit in all ſeinen Beſonderheiten und Wechſelbezügen näher zu beleuchten, zumal wenn man dabei gleichzeitig auch dasjenige ins Auge faßte, was für dieſelben Zwecke von Engländern, Franzoſen, Belgiern geleiſtet iſt. Wer einmal die Geſchichte der Kunſt unſerer Tage ſchreiben will, wird dieſen Abſchnitt, der ſchon durch ſeine volksthümlichen Wirkungen von ſo großer Bedeutung iſt, gewiß nicht außer Acht laſſen dürfen. In dieſem Augenblick iſt es aber keineswegs meine Aufgabe, den geneigten Leſer auf ein ſo weites Feld zu führen. Ich habe hier nur, aus Veranlaſſung des in der Ueberſchrift genannten Werkes, über einen einzigen unter denjenigen unſerer deutſchen Künſtler, die ihre Thätigkeit in mehr oder weniger umfaſſender Weiſe der Bücher-Illuſtration zugewandt, zu berichten.

Profeſſor L. Richter in Dresden iſt — ſoviel mir bekannt — mit ſelbſtſtändigen Bildern die jetzt wenig hervorgetreten. Auch Kupferſtich oder Lithographie, ſonſt ſehr wirkſame Träger für die Verbreitung des künſtleriſchen Namens und ſeiner Wirkung, haben nicht eben beigetragen, ihn bekannt zu machen. Die „Deutſchen Dichtungen mit Randzeichnungen deutſcher Künſtler“ (Düſſeldorf, bei Burdeus) enthalten drei ſauber durchgeführte Radirungen von ſeiner Hand, in denen die Freunde ſeiner Dar-

Digitized by Google

stellungsweise den liebenswürdigen Künstler allerdings wiederfinden, die sich aber doch unter der Fülle der Radirungen verlieren, die bei uns in jüngster Zeit ebenso reich und lustig zu Tage gekommen sind. So kann man sagen, daß seine Thätigkeit, soviel davon in die Oeffentlichkeit gelangt, bis jetzt fast ausschließlich der Bücher-Illustration, der Anfertigung von Zeichnungen zum Holzschnitt für diesen Zweck, zugewandt gewesen ist. In diesem Kreise aber hat er die allerfruchtbarste Thätigkeit entwickelt, und er ist derjenige, welcher dieser Gattung des künstlerischen Berufes das am meisten charakteristische, das am entschiedensten volksthümliche Gepräge aufgedrückt hat. Er ist für Deutschland der eigentliche Repräsentant des künstlerischen Büchersschmuckes, seitdem mit demselben überhaupt eine volksthümliche Wirkung erreicht werden soll. Andere haben vielleicht mehr Gewicht des großen Styles, mehr Klassicität in der Behandlung der Formen, mehr Strenge und Schärfblick für die Wiedergabe des historisch Individuellen; oder sie mögen sich, wenn auch nicht eben in demselben Fache, einer ähnlich reichen Produktivität erfreuen. Keiner dagegen findet so, wie Richter, sein eigentliches Lebenselement in der Naivetät volksthümlicher Auffassung, bleibt sich hierin unter allen Umständen so gleich, weiß von hier aus die verschiedenartigsten Aufgaben mit derselben stetigen Frische und Unbefangenheit zu bewältigen. Seine harmlose Gemüthlichkeit gibt den schlichtesten Zuständen des gewöhnlichen Lebens, wenn er uns dergleichen vorzuführen hat, stets einen eignen Reiz; sein schalkhafter Humor weiß das Komische am flüchtigsten Zipfel zu fassen und daselbe ebenso wirksam mit leisen Andeutungen zu bezeichnen, wie im verwegenen Uebermuth bis zur grotesken Tollheit aufzustacheln; sein feines Gefühl hält die lieblichsten idyllischen Züge fest und öffnet uns leise den Zaubergarten, aus dem die ganze Blüthenpracht der Romantik uns entgegenleuchtet; sein edler Sinn vermag es, unser Herz in seinen verborgensten Kammern zu rühren und wiederum die Erregung unseres Gemüthes mit beruhigenden Feierklängen zu versöhnen. Und wie sich in alledem die Naivetät der Auffassung gleich bleibt, so auch die Angemessenheit, mit der uns seine Darstellung zwischen den gedruckten Lettern des Buches entgegentritt. Er weiß es, daß er kein für sich bestehendes Bild zu geben hat, das in irgendwelcher, für malerische Zwecke berechneten Komposition, in irgendwelchen Schatten- oder Lichteffekten uns von der Totalwirkung des gedruckten Buches abzöge. Er hat überall diejenige wohl empfundene Stylstufe, die sich dieser Buchwirkung aufs Beste anschließt: schlichte Komposition, mäßige Schattenangabe und besonders gern jene strenger geschlossenen, arabeskenhaften Umgänge, die dem Bilde einen halb dekorativen Charakter geben und wesentlich zur harmonischen Einfügung desselben in die schematischen Druckletztern beitragen. Wenn ich nicht sehr irre, gehört sogar diese Stylstufe in solchem Grade zu seinem eigenthümlichen künstlerischen Wesen, daß sie ein Hauptgrund seyn dürfte, weshalb bis jetzt nur so wenig selbstständige Bilder von ihm der Oeffentlichkeit vorgeführt sind.

Leider weiß ich von Richter nichts weiter, als was sich eben aus seinen Publikationen ergibt. Sein Bildungsgang, die Art und Weise seiner ewigen früheren Leistungen ist mir unbekannt. Doch halte ich mich (so mißlich es sonst sein mag, Mitlebenden dieß und jenes aus bloßer Vermuthung auf den Kopf zusagen) für berechtigt, hier in Bezug auf ihn eine Konjektur zu machen. Mir scheint nämlich, daß die Holzschnitte in der Ausgabe der deutschen Volksbücher, welche seit zehn Jahren in reichlichster Folge bei Otto Wigand in Leipzig erschienen sind, zum großen Theil, und namentlich die der früheren Jahre, nach Richter'schen Zeichnungen gefertigt sind. Wie unkünstlerisch und dem bäuerlichen Charakter der alten Volksbücher entsprechend auch in diesen früheren Jahrgängen die Holzschnitte behandelt seyn mögen, so leuchtet aus ihnen dennoch ein so eigenthümlicher, sinnig romantischer Zug hervor, daß derselbe meinen Erachtens eben auf keinen andern Urheber als auf Richter schließen läßt. Ihre ich mich hierin nicht, so würden wir den Geist unserer alten Volksbücher, in den er sich solchergestalt versenkt, als den eigentlichen Born zu betrachten haben, aus welchem er für seine Naivetät, seinen Humor, seine Gemüthlichkeit, seine idyllische oder romantische Anmuth, seine warme Feierlichkeit, mit einem Worte: für sein ganzes deutsch volksthümliches Wesen die entsprechendste Nahrung geschöpft. Dieß hat er auf die schier unzählbare Fülle der Leistungen, mit denen er sodann die verschiedenartigsten Bücher geschmückt hat, übertragen. Betrachten wir diese Leistungen schließlich noch unter dem Gesichtspunkt der engeren künstlerischen Kritik, so werden wir die letztere allerdings bis zu einem gewissen Grade stets nur nach Maßgabe des volksthümlichen Zweckes dieser Leistungen in Anwendung zu bringen haben. Schon der Holzschnitt, von verschiedenartigen Händen herrührend, führt uns die Originalarbeit offenbar in verschiedenartig modifizirter Weise vor, und wir haben mit dem Zeichner nicht ohne Weiteres zu rechten, wo möglicher Weise die spezielle Thätigkeit des Holzschneiders in Betracht kommt. Doch ist in dem Vortrag im Allgemeinen eine gewisse (wiederum dem volksthümlichen Charakter entsprechende) Derbheit vorherrschend, die überhaupt ein allzu genaues kritisches Anatomisiren nicht eben zulässig macht. Und wenn uns ein oder ein anderes Mal auch ein erhebliches Bedenken in Betreff der Forderungen, welche die Natur an die Formenbildung macht, entgegentreten sollte, so lassen wir dasselbe, wo uns im Ganzen so viel Erquickliches geboten wird, gern bei Seite liegen.

Es ist gewiß ein sehr glücklicher Gedanke des Herausgebers des „Richter-Albums," uns in demselben eine Auswahl aus dem reichen Vorrath seiner Kompositionen in Separatabdrücken und in übersichtlicher Folge vorzuführen. Das Album enthält 115 Holzschnitte auf 85 Blättern in groß 8. Es würde allzuweit führen, wollte ich hier auf das Einzelne des Inhalts näher eingehen, und es möge statt dessen die Bemerkung genügen, daß uns hier von allen Richtungen, in denen seine künstlerische Erfindung sich bewegt, gehaltreiche und auch im Schnitt wohlgelungene Beispiele dargeboten werden. Die Mehrzahl der Verleger derjenigen Werke, welche mit Holzschnitten nach Richter geschmückt sind, haben die Holzstöcke zu diesem Zweck bereitwillig mitgetheilt, und es sind die Abdrücke hier von diesen Holzstöcken selbst (nicht von Bleiabgüssen), zugleich in sorgfältigster Behandlung des Druckes, genommen worden. Ich habe bei Durchsicht des Albums einzig das Bedauern empfunden, daß nicht noch mehr, nicht auch diese und jene andere Kompositionen, die mir durch ihre eigenthümlichen Vorzüge werth und lieb geworden, mit aufgenommen ist. Indeß würde es, bei der an sich schon so dankenswerthen Gabe, die eben nur eine Auswahl seyn sollte, unbescheiden seyn, noch mehr zu fordern, und es kann ja ohnehin bei einer Auswahl nur das subjektive Urtheil entscheiden. Jedenfalls werden die Freunde der Richter'schen Arbeiten, werden die Sammler von Leistungen der vervielfältigenden Kunst das Erscheinen des Albums höchlichst willkommen heißen.

F. Kugler.

Urkundliches zur italienischen Kunstgeschichte.

3. Maestro Andrea dall' Aquila.

In der überraschend reichen handschriftlichen Sammlung von Urkunden zur Sienesischen Kunstgeschichte, welche die thätigen Brüder Gaetano und Carlo Milanesi unter Beihülfe des Grafen Scipione Bichi Borgheft in Siena angelegt

Digitized by Google

haben (eine Sammlung, über welche ich mir vorbehalte, ausführlichere Nachricht zu geben), findet sich ein Schreiben des Sienesischen Gesandten zu Neapel, Niccolo Severini, an den obersten Werkmeister des Doms seiner Vaterstadt, durch welches er einen bisher unbekannten Bildhauer und Maler aus Aquila, Maestro Andrea, zur Uebernahme dortiger Arbeiten empfiehlt. Der Brief ist von 6. Milanesi (Giornale Laganeo, Padua 1846, II. 418 f.) in einem Sendschreiben an Selvatico mitgetheilt. Nach mehreren auf Andreas sich beziehenden Dingen heißt es:

„Noch habe ich Euch eine Sache mitzutheilen, von der ich glaube, daß sie zur Ehre der Stadt wie Eurer selbst gereichen kann, da Ihr die Leitung der Bauhütte habt. Es findet sich hier ein Andrea oder richtiger Maestro Andrea aus Aquila, der mit Recht den Meisternamen führt. Er war ein Schüler des Donatello, der jetzt in unserer Stadt verweilt, und ist mit ihm genau bekannt, da er mehrere Jahre lang zu Florenz im Hause Cosimo's erzogen wurde. Dieser ist ein tüchtiger Maler und auch Meister in der Skulptur, und gegenwärtig hat er ein Stück an dem Triumphbogen des Königs gemacht, eine vortreffliche Arbeit, welche von Jedem dem, was die übrigen Meister geleistet, vorgezogen wird. Dieß hat ihm großen Neid zugezogen, welcher ihm den Aufenthalt in Neapel nicht minder verleidet, als der Zustand der Stadt, die fortwährende Sterblichkeit und die Besorgniß wegen der Krankheit des Königs. Da er nun wegzugehen wünscht und von den Verhältnissen unserer Stadt und unserer Bürger gehört hat, so zeigt er großes Verlangen zu uns zu kommen, um irgend ein Malerwerk, sey es auf Holz oder auf der Wand, auszuführen. Da ich nun weiß, daß die Dombauverwaltung immer Arbeiten zu vergeben hat, so wollte ich Euch davon in Kenntniß setzen und ihm das Zeugniß ertheilen, daß dieser ein braver Meister ist, jedes treffliche Werk zu schaffen, wie Ihr auch vom Donatello hören könnt. Sollte bei der Dombauverwaltung sich nichts zu thun finden, so ist immer noch die Madonna der Porta nuova zu verstehen, welche zur Ehre der Stadt nicht in dem gegenwärtigen Zustand bleiben kann. Er fühlt sich im Stande, sie zu beendigen und zu etwas recht Schönem zu machen, nachdem ich ihm auseinandergesetzt habe, was daran zu thun ist, so daß er sich erbietet, auf seine Kosten eine Probe zu liefern. Mich dünkt, die Bestrebung dieser Arbeit würde zur Ehre Gottes und der Stadt gereichen; die Kosten, welche auf den Monatsertrag der Fleischsteuer angewiesen waren, sind so groß nicht, daß wir nicht zeigen sollten, wir haben den alten Muth nicht verloren. Ich glaube Ihr werdet wohl daran thun, nach seiner Besprechung mit Donatello etwas in der Valle oder unsern Herren Prieren davon zu sagen und es dahin zu bringen, daß man wenigstens seine Probe sehe, ihn auf öffentliche Kosten kommen lasse und die Sache in Angriff nehme. Denn nicht jeden Tag finden sich gute Meister, die derthin zu geben die Absicht zeigen, und unter den Unsern scheint mir keiner zu seyn, der Lust hätte die Madonna zu beendigen, oder dem schon Vorhandenen gleichkäme. Meine Meinung ist also, daß man dieß mein Anerbieten nicht außer Augen lassen, sondern es überlegen und darauf antworten sollte. Ich hoffe zwar, vor dem Eintreffen einer Antwort wieder dort oder mindestens von hier abgereist zu seyn; aber ich werde hier es so einrichten, daß man eine Verabredung mit gedachtem Meister treffen könne, welchen ich aufs Neue Euch bestens empfehle, indem er von Allen gepriesen wird. Neapel, 9. Juni 1458."

Es scheint nicht, daß die Republik auf den Vorschlag des Gesandten einging, wenigstens ist von einer Arbeit des Andrea daß Aquila in Siena nichts bekannt. Das Fresko der Madonna inmitten eines Chors von Engeln und Heiligen über der Porta nuova oder Alemanna ward 1447 dem Stefano di Giovanni Sassetta übertragen, dessen Tod die Vollendung vergögerte, welche dieß Bild 1459 von der Hand des Sano di Pietro erhielt. Daß an dem berühmten Leinwandbogen König Alfons' von Aragon, welchen Vasari dem Benedetto da Majano zuschreibt, viele Meister arbeiteten, ist längst dargethan. Der König starb am 27. desselben Monats und Jahre, in welchem der obige Brief geschrieben ist; damals machte der Krieg mit René von Anjou die Verhältnisse Neapels unsicher genug. Donatello, von dessen Anwesenheit in Siena hier die Rede ist, ward durch einen Beschluß der Gemeinde vom 17. Oktober 1457 gerufen, nachdem er früher schon Werke für den Dom geliefert, das Grabmal des Bischofs Giovanni Pecci und den S. Johannes. Sein vertrautes Verhältniß zu Cosimo de' Medici dem Alten kennt man durch Vasari.

Nachrichten vom März.

Museen und Sammlungen.

Paris. Während der Revolution des Februars sind im Museum dahier zwei Gemälde weggekommen, zum Glück seine von Berentung: ein kleines Peter Neefs und ein kleiner Van Huysum. Ein drittes Gemälde, eine Marine von Gudin, ist von dem Maler Paradis, der es von drei Gamins auf der Straße um 3 Francs erworben hatte und dann die Werthbezeichnung von 1200 Fr. und den Stempel der Galerie des Museums vom Palais-Royal entdeckte, sogleich an den Direktor des Nationalmuseums im Louvre, Herrn Jeanron, zurückgesendet worden.

Denkmal.

Paris. Ein Dekret der provisorischen Regierung vom 18. März bestimmt, daß an dem Platze, wo Marschall Ney hingerichtet worden ist, ein Denkmal zu Ehren desselben errichtet werde.

Bauwerke.

Berlin. In diesen Tagen hat man die Arbeiten für den hiesigen Dombau wieder aufgenommen.

Paris. Der frühere Architekt der Deputirtenkammer, de Jolly, hat den Auftrag erhalten, im Palast Bourbon den provisorischen Saal für die bevorstehende Nationalversammlung zu erbauen. Das Ganze soll 42 Meter Länge, 32 Meter Breite, 16 Meter Höhe erhalten. Die Statue der Freiheit wird auf das Piedestal gestellt werden, das vor 20 Jahren für das Standbild Louis' XVIII. auf den Platz des Palastes gesetzt worden war.

Malerei.

Venedig. Johann Krenz, der Illustrateur der Marcuskirche, hat die vom Kaiser von Rußland bestellte Aufgabe, eine Abbildung von sechs venezianischen Palästen, vollendet. Die Arbeit wird allgemein bewundert.

Plastik.

Stuttgart. Die auf Befehl des Königs von Württemberg von dem Bildhauer Hofer zu Carrara in Marmor ausgeführten Gruppen von Roßebändigern sind den Rhein herauf in Mannheim angekommen, und werden im Lauf des Frühlings im blühenden Schloßgarten aufgestellt werden, wozu die Fundamente schon im letzten Herbst gelegt worden sind.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 25. Dienstag den 23. Mai 1848.

Nachtrag zu dem Artikel in Nr. 20.

„Die Abdankung des Königs Ludwig und die deutsche Kunst."

König Ludwig hat als Antwort auf die Nr. 20 des Kunstblatts mitgetheilte Adresse von 264 Künstlern in München nachfolgendes Gedicht als Antwort geschrieben und jedem der Unterzeichner ein gedrucktes Exemplar mit seines Namens Unterschrift unter Couvert zugeschickt.

Für jeden Ausdruck Eurer Gefühle
Empfanget meinen Dank, für Euern Dank;
Wohlthuend ist der Eure im Gewühle,
Wo vieles in Vergessenheit versank.

Kein Opfer war's, der Herrschaft zu entsagen;
Daß für die Kunst ich wenig're vermag,
Das ist das Einzige was schwer zu tragen,
Der Schatten ist es mir in meinem Tag.

Uns beide hält vereinigend umschlungen
Der Phantasie beglück'ges Zauberband,
Vom nämlichen Gefühl sind wir durchdrungen,
Bewohner von der Dichtung Blüthenland.

Der Herrschaft Größe vor der Kunst verschwindet,
Für welche liebeglühend schlägt mein Herz.
Auch ich empfinde das was Ihr empfindet,
Ich fühle mit des Künstlers Wonn' und Schmerz.

Ihr zieht mich an, ich leb' in Euerm Wirken;
Gemein nur ohne Kunst erscheint die Welt,
Und nur in ihren heiligen Tiefen
Ist die von höhrem Lichte erhellt.

Blos im Gefühle, kann es sich verklären,
Wird auf der Erde seliger Genuß;
Dem Sterblichen, der solches muß entbehren,
Dem wird sein Daseyn bald zum Ueberdruß.

Die Reiche enden und die Throne stürzen.
Verklingend ziehet über sie die Zeit.
Die Kunstgebilde nur das Leben würzen,
In ihnen währet die Vergangenheit.

Es werden sich der Stürmer Wogen legen,
Vergehn wird einstens was der Kampf erzang;
Doch hehr und herrlich wird noch fort erregen
Des Künstlers Werk, wenn Alles schon verklang.

München, im April 1848. **Ludwig.**

Ueber die Lehre vom Kostüm

mit besonderer Berücksichtigung der Trachten des italienischen Mittelalters.

Schon im 16ten Jahrhundert findet es sich, daß die Darstellung von Trachten zum Gegenstand der Kunst gemacht worden ist. Wie nämlich in jener Zeit, wo sich fast bei allen kunstübenden Völkern die Malerei auf einer sehr hohen Entwicklungsstufe befand, neben den bisher fast ausschließlich dargestellten religiösen Gegenständen sich allmählig auch Vorgänge der wirklichen Geschichte, sowie des gewöhnlichen Lebens geltend zu machen anfingen, so konnte es nicht fehlen, daß auch die einfache naturgetreue Darstellung damaliger Trachten von den Malern zum Gegenstande ihrer Thätigkeit gewählt wurde. Die Trachten der damaligen Zeit nämlich hatten sich, durch die Bildung, den Schönheitssinn und den Wohlstand derselben gehoben, zu sehr charakteristischen und künstlerisch schönen Formen ausgebildet und mußten so als ein gefälliger und gefügiger Stoff künstlerischer Behandlung erscheinen. Dazu kam, daß damals ein großer und lebhafter Verkehr, durch politische, wissenschaftliche und Handelsverbindungen herbeigeführt, die verschiedenen Völker einander näher gerückt und mit einander bekannt gemacht hatte, als dieß in frühern Zeiten der Fall gewesen; ein reger wissenschaftlicher Geist ging damals durch die Welt und legte überall den Grund zur Bildung der modernen Zeiten; und wie die großen Entdeckungsreisen, deren Ruf die ganze Welt erfüllte, den Sinn der Menschen auf ferne Landstriche und Weltheile richteten, so mußte auch ein Bedürfniß eintreten, sich mit Sitten und Gebräuchen mehr oder weniger entfernter Nachbarvölker bekannt zu machen, mit denen man doch in so vielfältigen näheren Beziehungen stand. So kamen die Abbildungen interessanter Trachten damals einem Bedürfniß der Wißbegierde entgegen, und indem Kupferstich und Holzschnitt die Mittel einer erwünschten Vervielfältigung darboten, entstanden die Trachtenbücher, welche die Absicht einer leichten und spielenden Belehrung mit freier künstlerischer Behandlung vereinigten und von denen ich nur das bekannte Weigel'sche Nürnberger Trachtenbuch nennen will, aus dessen Titel man Plan und Tendenz des Ganzen sehr leicht erkennen kann. Denn es heißt auf dem Titel: „Trachtenbuch Darin fast allerley und der fürnembsten Nationen die heutigs tags belandt sein, Kleidungen, beide wie es bei Manns und Weibspersonen gebräuchlich, mit allem vleiß abgerissen sein sehr lustig und kurzweilig zu sehen." Und in der Vorrede sagt der Herausgeber, nachdem er die Geschichte der Trachten in kurzen Worten abgehandelt und dann über den Mangel einer gleichmäßigen, natürlichen und nationalen Kleidung bei den Deutschen geklagt hat: „auß diesen Ursachen bin ich bewegt worden allerley Nationen und Völkertrachten utriusque sexus Hohes und niderstandes zusammenzubringen, auf das Reinste abzureißen und in diesem Buch an Tag zu geben, darinnen sich ein jeder mit Frewden, von wegen vielfeltiger Arten, Fazonen und Manieren verlustigen, und daraus, daß ihm geziemet, erlich und wohl ansteht, auch zu verantworten ist, klauben und nemen, Hergegen aber was nicht nütz, unförmlich, abschrulich und überflüssig, verwerfen, fliehen und meiden mag."

Nun folgen in bunter Reihe die Abbildungen von Kaiser und Kurfürst, Grafen und Adligen, Bürgersleuten verschiedener deutscher Städte und endlich auch fremder Nationen, wo sich denn die Phantasie der Künstler eben nicht allzustreng an ethnographische Richtigkeit gebunden hat. Jeder Figur ist in wohlgefügten Reimen ihre Erklärung hinzugefügt. So stellt ein Blatt einen deutschen Hofmann von Adel dar, wie sie in dieser Zeit an geistlichen und weltlichen Fürsten Hof zu gehen pflegten, und im Reime darunter heißt es:

Bayerische Staatsbibliothek München

Digitized by Google

Vom Adel jetzt und die Hoffart
Gewöhnlich also sind gekleidet
Wann sie den Fürsten zu Hofe gehen
Wie die Figur gibt zu verstehen.

Hier, wie überhaupt bei den Bildern deutscher Trachten scheint die eigene oder verbürgte fremde Anschauung die Grundlage der Darstellung zu bilden, bei fremden Nationen aber findet die größte Willkür statt, so bei der Mohrin:

Also gehen die mohrischen Frauen
Wann sie sich einem Mann vertrauen
Auf der Gassen alle zugleich
In Granada dem Königreich u. s. f.

Ueberhaupt macht weder dieses Werk noch die andern vielfältigen Sammlungen dieser Art bis zu Ende des 17ten Jahrhunderts irgendwie Anspruch auf Gelehrsamkeit, wie sie auch selbst zu keinerlei Studium dienen wollten, sondern zu kurzweiliger und zugleich lehrreicher Unterhaltung, wie sie dem bewegten und feine Theilnahme allerwärts hinwendenden Geiste jener Zeit gerade sehr zusagen mußte. Nun folgten Zeiten emsiger gelehrter Forschung, und so waren denn auch Trachten und Kostümwerke der folgenden Periode, namentlich des 18ten Jahrhunderts, rein antiquarischer Natur, so die Werke über altchristliche und kirchliche Trachten, bei denen das religionsgeschichtliche Interesse überwog; bei einer andern Reihe von ähnlichen Werken herrschte das kulturgeschichtliche Interesse. In neuerer Zeit hat dieß Studium sich wieder sehr gehoben und bedeutende Werke hervorgerufen. Ich nenne Ferrario, Bonnart, Hefner, Willemin, Herbé, die großen englischen Kostümwerke von Martin, Peauché, Gough u. s. w., welche Publikationen fast sämmtlich von dem rein geschichtlichen Standpunkte ausgehen, wie sie denn auch meist als Dependenzien und Hülfsmittel historischer Untersuchungen betrachtet werden. Aber zugleich hat sich doch zu diesen Gesichtspunkten schon ein anderer gesellt, der von den früheren wesentlich verschieden und durchaus praktischer Natur ist.

Je mehr sich nämlich in neuester Zeit die geschichtliche Malerei, d. h. diejenige Gattung der Malerei, die ihre Gegenstände der wirklichen Geschichte entlehnt, zu einem bestimmten Kunstfach ausgebildet, und je mehr sich dieser neuen Kunstweise sowohl die Thätigkeit des Künstlers als auch das Interesse des Publikums zugewendet hat, desto deutlicher und fühlbarer hat sich für den Künstler das Bedürfniß herausgestellt, sich aus sicheren Quellen über die Trachten derjenigen Zeitabschnitte belehren zu können, denen die Gegenstände von ihm zu behandelnder Darstellung angehören. Wenn es nun aber eine der schönsten Aufgaben der Kunstwissenschaften und ihrer Vertreter ist, durch ihre Leistungen nicht nur das Verständniß vergangener Kunstperioden zu fördern, sondern auch der lebendigen Kunstübung der Gegenwart in die Hände zu arbeiten und ihr überall, wo sie eines solchen bedarf, eine praktische Hülfe zu gewähren, so bietet sich ihnen in dem Studium des Kostüms ein weites Feld dar, was bei richtiger Behandlung der Kunst und den Künstlern der Gegenwart von wesentlichem Nutzen seyn kann. Damit ist denn aber als rein praktischer Zweck der Kostümstudien ausgesprochen, dem Künstler, der mit der Ausführung historischer Bilder beschäftigt ist, eine leichte und bequeme Gelegenheit zu gewinnen, sich über die Trachten verschiedener Völker und Zeiten aus sicheren Quellen zu belehren und so seine Thätigkeit von schwierigen, zum Theil unfruchtbaren gelehrten Nachforschungen ab- und dem freischen und unbehinderten Schaffen, dem eigentlichen Beruf des Künstlers ganz und ungetheilt zuwenden zu können.

Wie dieser Zweck nun ein ganz anderer ist, wird auch die Gestaltung und Anlage von Kostümwerken eine ganz andere danach werden. Während es früher nämlich hauptsächlich darauf ankam, in Abbildung der Tracht möglichst abgerundete Darstellungen zu gewinnen, so fällt diese Rücksicht jetzt ganz weg und es bleibt als Hauptbedingung nur die zurück, den Nachweis und die Anschauung der Kostüme nach möglichst treuen Quellen und zwar ohne Modifikation, sondern in ihrer ursprünglichen Gestalt zu geben. Bei dieser Rücksicht verliert denn die bis jetzt gerade am häufigsten benutzte Quelle für Kostümdarstellung beziehungsweise am meisten von ihrem Werthe. Dieß sind die gleichzeitigen Bilder, welche die bequemsten und lockendsten Quellen waren, indem man das Gewünschte gleich ganz fertig mit allem Reiz der Farbe, mit allen Spezialitäten des Schmuckes, des Faltenwurfs, der Attitude u. s. f. herauslesen konnte, und für das größere Publikum stets etwas das Ruge Bestechendes gewann. So sind die meisten Kostümbilder in Ferrario's großem Werke und auch Bonnard hat diesem Streben zu sehr nachgegeben, indem er selbst da, wo ihm sichere Monumente vorlagen, sich nicht damit begnügte, diese in ihrer natürlichen Form abzubilden, sondern die dargestellten Personen ganz willkürlich arrangirte, nun hübsche und ansprechende Bilder zu bekommen. Soll nun ein solches Werk nur bloßen Unterhaltung dienen, so mag dieß ganz gut seyn, sollen die Darstellungen aber ein Studium für den Künstler abgeben, so sind alle jene Zuthaten vom Uebel und es kommt lediglich darauf an, unter den verschiedenen Quellen die sichersten und treuesten auszuwählen und aus diesen die betreffende Darstellung auf einfache, von aller willkürlichen Behandlung entfernte Weise wiederzugeben. Zu den Denkmälern aber, die uns die sicherste, treueste und genauste Anschauung der Trachten früherer Jahrhunderte gewähren, gehören nun vor allen die Grabmonumente, d. h. die mit dem Bilde des Verstorbenen gezierten Grabsteine des Mittelalters, indem dieselben dessen Figur in der damaligen Tracht, ja in der Kleidung selbst, die derselbe im Leben zu tragen pflegte, mit einer Treue und Genauigkeit darstellten, welche um so größer und glaubwürdiger ist, als die meisten jener Bilder von eigentlich künstlerischem Werth und künstlerischem Anspruch noch ganz entfernt sind, und die beschriebenen Meister dieser Werke eben keine andere Absicht hatten als, der Sitte jener Zeiten gemäß, Gestalt, Antlitz und Tracht der Verstorbenen so treu und einfach als möglich entweder in bloßen Umrißlinien oder ganz flachem, kunstlosem Relief auf die Tafel zu bringen, die dessen Grab zu decken bestimmt war.

Einen besonderen Werth enthalten diese Denkmäler noch dadurch, daß die Umschriften, Namen, Stand und Sterbejahr des Begrabenen hinzugefügt sind, wodurch jede einzelne Figur zugleich zu einem allseitig bestimmten Faktum der Geschichte des Kostüms wird, wie sich dieß auch aus den Proben italienischer Grabsteine ergibt, die ich an Ort und Stelle gesammelt und zur Veröffentlichung bestimmt habe.

Indem ich nämlich von dem hohen Werth der modernen geschichtlichen Malerei überhaupt, sowie von der großen Wichtigkeit überzeugt war, welche eine mit Fleiß und Sorgfalt angelegte Kostümsammlung für die frische und lebenskräftige Ausübung dieser Kunstweise gewinnen kann, habe ich auf einer Reise in Italien, namentlich in Rom und Neapel, eine besondere Aufmerksamkeit auf solche Monumente gerichtet, die zur Förderung eines wissenschaftlichen und praktischen Kostümstudiums geeignet erschienen, und so eine Auswahl von etwas über hundert verbürgten Trachtenbildern zusammengebracht, die der Zeit nach dem 13ten bis 16ten Jahrhundert, dem Orte nach Rom, Neapel und Palermo angehören. Vor dem Beginn des 14ten Jahrhunderts sind figurirte Grabsteine in Rom sehr selten; aus dem 11ten und 12ten Jahrhundert sind nur zwei Monumente daselbst vorhanden, die je zwei Ritter zu Pferde in muffivischer Arbeit darstellen. Aus dem 13ten Jahrhundert habe ich einen Grabstein, und zwar vom Schluß. Dem 13ten Jahrhundert indeß an sind die Denkmale dieser Art so zahlreich, daß sich daraus eine kontinuirliche;

Digitized by Google

ziemlich zusammenhängende Geschichte des Kostüms bis zum Schluß des 16ten und Anfang des 17ten Jahrhunderts gewinnen läßt, wo dann mit der Eigenthümlichkeit der Trachten selbst auch der häufige Gebrauch jener figurirten Gradsteine verschwindet.

Um hier beispielsweise einiger römischen Grabsteine aus dem 14ten Jahrhundert Erwähnung zu thun, so ergibt sich daraus sehr klar und anschaulich eine in allen Hauptbestandtheilen leicht zu erkennende Tracht, die sich im Gegensatz zu manchen allgemein angenommenen Ansichten durch eine große Einfachheit, Zweckmäßigkeit und Schönheit auszeichnet, wodurch sie in manchen Punkten sogar dem antiken Kostüm sehr nahe kommt, während sie dasselbe in Betreff der charakteristischen Mannigfaltigkeit (von Schnitt und Formen) ohne Zweifel bei weitem übertrifft. Man erkennt aus den verschiedenen Beispielen leicht das anfänglich bis auf die Knöchel herabgehende Obergewand, mit Aermeln, die zum Theil eng und lang, zum Theil weiter und kürzer und durch einfaches und zugleich zweckdienliches Schmuckwerk von Säumen und Knöpfen geziert sind. Dieß Obergewand ist vorn auf der Brust und mitunter bis zu den Füßen offen und läßt, häufig mit Aufschlägen und Knopfreihen versehen, immer das Untergewand erkennen, welches oben am Halse höher als das Oberkleid emporgeht und mitunter noch weiter auf die Füße geht als dieses, während es umgekehrt mitunter auch wieder bedeutend kürzer ist. Auch bei den Aermeln herrscht Abwechslung und Mannigfaltigkeit. Uebrigens ist es merkwürdig und für die Authentizität dieser Trachten von großer Wichtigkeit, daß, obgleich jene Hauptbestandtheile ziemlich einfach und gleichartig sind, im Ganzen doch nicht ein einziger Anzug dem andern gleich ist, überall laffen sich vielmehr interessante, auf Zweckmäßigkeit wie auf Schmuck abzielende Verschiedenheiten bemerken, die, wie damals das Leben selbst, so auch jetzt noch Kunstwerke, auf denen solche Trachten dargestellt sind, vor erlöschender Langweiligkeit und Uniformität bewahren müssen. Die Bekleidung der Beine war enganliegend, den Formen des Körpers folgend und somit der künstlerischen Darstellung weit günstiger als die bauschigen Hosen späterer Zeiten. Ihnen schließen sich die Schuhe an, ebenfalls in sehr einfacher Weise den natürlichen Formen entsprechend, mit Ausschluß einer besonders Liebhaberei für lange schnabelartige Spitzen, über die manche interessante Mittheilungen bei mittelalterlichen Schriftstellern erhalten sind.

Sehr mannigfaltig und künstlerischer Behandlung vergleichsweise günstig ist auch die Kopfbedeckung, für deren Geschichte unsere Monumente ganz neue Daten beibringen. Der Grundcharakter ist der, daß dieselben im 14ten Jahrhundert nicht aus Halbfesten, in eine bestimmte Form wie Hut, Mütze oder Barrett gebrachten Stoffen bestehen, sondern ganz einfach aus einem Tuche, das, wie man dieß in Italien noch jetzt häufig thun sieht, mit einer besondern Kunst um den Kopf geschlungen wird und dessen Zipfel dann auf beiden Seiten der Stirn mehr oder weniger herabhängend, einen mitunter recht malerischen Schmuck abgeben. Diese Art von einfacher, leichter, und bequemer Kopfbedeckung kommt nun in den allermannigfaltigsten Formen vor; bald ist das Tuch ganz einfach und glatt um den Kopf gewunden, bald hängen die Zipfel glatt bis auf die Backen, ja bis auf die Schultern herab, bald sind sie zierlich aufgerollt und zusammengefaltet, und mitunter ist das Tuch so dick und bauschig um den Kopf geschlungen, daß es große turbanähnliche Aufsätze zu bilden scheint.

Die weibliche Tracht ist sehr einfach, indem sie aus einem langen faltigen Untergewande besteht, über das ein weiter Mantel entweder von den Schultern oder vom Kopfe in der Art eines Schleiers herabgeht.

Es ist nun aber mit diesen Monumenten noch nicht die vollkommene Anschauung damaliger Trachten gewonnen, indem sehr wesentliche Elemente derselben, wie Stoff und Farbe, auf Denkmälern der Art natürlich nicht angedeutet werden können. Hier kommt uns nun aber das Studium der mittelalterlichen Schriftsteller mit einer solchen Fülle der interessantesten Notizen zu Hülfe, daß uns daraus das Gesammtbild der Trachten jener Zeit zu der größten Anschaulichkeit und Lebendigkeit ergänzt wird. Es lassen sich aus den Notizen jener Autoren die kostbarsten Stoffe, Goldbrokat, Sammt und Seide, sowie ihre verschiedene Anwendung deutlich erkennen; der kunstvollen Webearbeit und Stickerei und der dadurch auf den Gewändern hergestellten Silber- und Farbenpracht wird Erwähnung gethan; wir erfahren von dem Schmuck an Gold und Edelstein, von den kostbaren, zum Theil lebhaften gefärbten Pelzarten, womit die Gewänder gefüttert und saumartig eingefaßt waren; mit einem Worte, es entfaltet sich vor unsern Augen all der Glanz und die Pracht, worin jener poetische Hauch seinen Grund hat, der das Aeußere jener Zeiten so vortheilhaft von dem nüchtern-prosaischen Einerlei unserer Tage unterscheidet. Auch wußten dieß jene Zeiten sehr wohl zu schätzen und gefielen sich nicht selten in Beschreibungen, denen man mit eigenem Vergnügen die heitere Lust und das Wohlbehagen an der Entfaltung aller jener Reize von Schmuck und Form und Farbe eines reichbewegten Lebens gar wohl ansieht. Ich will hier nur an die Beschreibung erinnern, die Nolandinus von Padua von einem im Jahre 1214 zu Treviso gefeierten Feste gibt und worin er von einem Schlosse erzählt, in dem sich edle Frauen und Jungfrauen nebst ihren Mägden ohne alle männliche Hülfe gar trefflich und weislich vertheidigt hätten. Das Schloß aber wäre mit Schutzwaffen von Grauwerk und buntem Pelz, Purpur, Sammt, Scharlach, Baldachin und Hermelin gar wohl versehen gewesen. Baldachin war nämlich ein kostbares Gewebe von Seiden- und Goldfäden, von dem dann später die daraus verfertigten Sonnenschirme ihren Namen erhielten.

Aber neben der Lust an jenen heitern Formen, die dann allerdings auch leicht ausarten konnten, spricht sich auch schon früh das Bedauern und die Klage von strengeren Sittenrichtern über den feigenden Luxus und über den damit verbundenen Verfall der Sitten aus.

So beschreibt Giovanni Musso ums Jahr 1388 die Sitten seiner Vaterstadt Placentia. „Männer, Weiber," sagt er, „gäben über die Gebühr viel auf kostbare Kleider und Lebensweise. Die Weiber tragen lange Gewänder von Seidensammt und goldo durchwirkten Seidenstoffen und von sormlichem Goldstoff. Und Aermel haben sie an den Kleidern oben und unten weit, die halbe Hand bedeckend und unten in eine feine Spitze auslaufend, wie die katalanischen Schilde. Und auf Gewand thun sie dann an 3 bis 5 Unzen Perlen, die Unze bis zu 10 Gulden werth. Und Fraisen tragen sie daran, großmächtig und weit um den Hals herumgehend, gleich wie die Halseisen der Hunde. Und sie tragen kleine Kapuzen mit breiten Goldstreifen und Perlen umher und sie gehen gegürtet mit prächtigen Gürteln von vergoldetem Silber und Perlen, werth an 25 Goldgülden für jeden einzelnen Gürtel. Mitunter gehen sie aber ganz ungegürtet. Das aber," fährt er fort, „ist alles noch sehr zu loben und anständig, denn bei dieser Kleidung zeigen sie nicht die Brüste. Aber sie haben auch noch andere äußerst unanständige Gewänder, welche sie cyprische nennen, und diese sind gegen die Füße zu sehr weit, von der Mitte an sind sie aber sehr eng mit weiten und langen Aermeln von ähnlichem Werth und Beschaffenheit, als die obenbeschriebenen. Darüber wird dann auch ähnliches Schmuckwerk gethan und sie sind vorne vom Halse bis auf die Füße mit einer Reihe von vergoldeten runden Knöpfchen oder auch mit Perlen besetzt. Diese cyprischen Kleider haben aber einen so weiten Halsausschnitt, daß sie die Brüste ganz sehen lassen, und es schreint als ob dieselben ganz und gar herauskommen wollten. Diese Art

Digitized by Google

sich zu tragen wäre sehr schön, wenn sie nur nicht eben die Brust zeigte und der Ausschnitt des Kleides oben enger wäre."

So klagt Galvano Fiamma in seiner großen Chronik um das Jahr 1340 über die große Sittenverderbniß seiner Zeit. In jenen Zeiten, sagt er, verließen die jungen Männer Mailands die Fußtapfen der Väter und verwandelten sich in fremde Formen und Gestalten. Denn sie fingen an, sich enger und kurzer Kleider in der Weise der Spanier zu bedienen, und das Haupt zu scheren nach der Mode der Franzosen und den Bart stehen zu lassen in der Art der Barbaren. Sollte man nicht glauben, der ehrliche Galvano Fiamma wollte mit prophetischem Blick die Modethorheiten des 19ten Jahrhunderts geißeln? Sie reiten, fährt er fort, ganz während nach der Sitte der Deutschen und sprechen in verschiedenen Zungen wie die Tartaren. Gleicherweise aber haben auch die Weiber Sitte und Tracht verschlechtert. Sie gehen mit goldnen Spangen geziert und mit bloßem Hals und Brüsten einher. Ihre Gewänder sind seiden und wohl gar auch gelben; ja selbst Knöchel- und Würfelspiele spielen jene Emanzipirten des 14ten Jahrhunderts.

Zu solchen und ähnlichen Klagliedern gesellten sich in praktischer Weise die Gesetzbücher der Städte, die schon im 13ten Jahrhundert den allzugroßen Luxus in den Stoffen, ja sogar die Ausschweifung der Formen zu verhindern suchen und woraus sich dann ebenfalls eine sehr ergiebige Quelle für das Studium der Tracht ergibt. So schreiben die handschriftlichen Statuten der Stadt Ferrara vom Jahre 1219 ganz genau vor, wie viel Lohn die Schneider für alle Art Gewänder nehmen dürften; für jedes Kleid war ein Maximum der Preise angegeben, dessen Uebertretung scharf geahndet werden sollte.

Daß aber alle solche Maßregeln nichts halfen und helfen konnten, beweisen spätere Nachrichten, in denen selbst das Erlaubte noch einen hohen Grad von Luxus bekundet. In den Statuten von Modena vom Jahre 1420 kommen (in Wiederholung eines Gesetzes von 1327) sehr spezielle Vorschriften der Art vor. Es soll kein Weib, welchen Standes sie auch sey, ein Kleid tragen, das die Erde berührt und hinten nachschleppt; auch soll kein Kleid mehr als 12 Ellen Weite haben. Eine jede soll nur ein seidenes Kleid haben, von Brokat aber oder sonst einem goldburchwebten Stoff gar keine. Gold und Silber darf an keinem Kleide über 10 Unzen seyn. Kein Weib soll auch mehr als drei Ringe tragen, deren Werth höchstens 12 Dukaten seyn darf. Auch Perlen darf keine mehr als 6 Unzen tragen und jede Unze Perlen darf höchstens 6 modenesische Pfunde kosten.

Eine Ausnahme von jenen Vorschriften — nur nicht in Betreff der langen Schleppen — soll aber nur für die Frauen der Krieger, der Doktoren und der Adligen gestattet werden. — Darüber entstand dann aber ein so gewaltiger Aufstand unter dem Volke, daß die Gesetzgeber jene Ausnahme aufstehen und das Gesetz auch auf die Edelfrauen andehnen mußten; wahrscheinlich damit es von beiden Theilen gleichmäßig nicht befolgt werden sollte.

Dem Luxus der Schleppen entsprach bei den Männern die Manie der Schnabelschuhe, die mit allerlei scherzhaften Variationen so gewaltig lang und spitz gemacht wurden — um ihnen Haltung zu geben, wurden sie mit Haaren oder mit dem Ende eines Ochsenschwanzes angefüllt — daß nicht nur das bürgerliche Gesetz, sondern sogar kirchliche Behörden dagegen eiferten und sie als etwas Unnatürliches bei strengen Strafen untersagten.

Wie mannigfach aber die Farben der Gewänder gewesen, lehrt neben manchen andern Notizen insbesondere die Beschreibung eines sehr feierlichen Stiergefechtes, welches zu Rom im Jahre 1332 von den Söhnen der edelsten Familien abgehalten wurde. Das Colosseum, damals noch wohlerhalten, war dazu eingerichtet. Purpurfarbige Balkone und Estraden umgaben den innern Raum und trugen die Damen des Adels in ihren prächtigsten Gewändern. Die Kämpfer aber zählt der Annalist alle einzeln auf und verweilt sehr mit großer Vorliebe bei der Beschreibung ihres Anzuges. Zuerst erscheinen Galeotto Malatesta im grünen Kleide, dann Cicco della Valle, der halb schwarz, halb weiß, wie ein Anderer halb schwarz und halb roth gekleidet war. Andere kamen in löwenfarbigen, fibergrauen und himmelfarbenen Gewändern; Agabito della Colonna hatte ein Gewand von Eisenfarbe, welches mit feurigen Flammen bedeckt war; das eines Andern war gelb mit blauen Sternen besät, ein Anderer war grün gekleidet mit weißen Aermeln und Taschen und noch eines Andern Kleid war schachbrettartig weiß und schwarz karirt.

Solche und ähnliche, mit Humor und Lebendigkeit geschriebene Schilderungen sind bei mittelalterlichen Schriftstellern nicht selten. Ich habe derselben nur Erwähnung gethan, um zu zeigen, wie dadurch die Kostümbilder der Grabsteine, die in ihren kunstlosen Umrissen vielleicht anfänglich etwas dürftig erscheinen möchten, ein frisches Leben und einen gefälligen, heiteren Glanz gewinnen, der sie zu schöner und wirkungsreicher Reproduktion in historischen Kunstwerken sehr geeignet macht. Denn das wiederhole ich noch einmal, wenn man bei diesen Studien die mannigfachsten und allesammt sehr nützlichen Zwecke verfolgen kann, so ist vor allen der als einer der ersten und nächsten vorauszustellen, zur Förderung der frischen und lebendigen Kunstschöpfung der Gegenwart auch von ihrer Seite mitzuwirken, und wenn die historische Kunst selbst den Beruf hat, die Ideen und großen Thaten der Vergangenheit zu einem neuen und idealen Leben wieder hervorzuzaubern, so bleibt der Kostümlehre die beschriebenere aber nicht unwichtige Aufgabe übrig, die historischen Elemente aufzufinden, die jene mit dem Finger des Genius zu berühren und zu neuer versüngter Existenz im Kunstwerke zu erwecken hat.

E. Guhl.

Nachrichten vom März.

Medaillenkunde.

Wien. Es ist hier eine Denkmünze für Erinnerung an den 13., 14. und 15. März 1848 geprägt worden und wird in Silber zu 4 fl. 48 kr. Konv.-M., in Erz zu 54 kr. verkauft. Der Revers zeigt einen Schoßen und einen Bürger in altdeutscher Tracht, wie sie sich einander die Hände reichen und Treue gegen den Kaiser und die Konstitution schwören. Zwischen beiden steht der Wärfel der Konstitution, auf dem sich zwei mit Eichenzweigen umschlungene Schwerter kreuzen. Darüber die Landesbanner, und die zusammengebundenen Stäbe als Symbol der Einigkeit, zu den Füßen gesprengte Fesseln. Die Kehrseite enthält in Eichenkränzen die Namen der erneuerten Freiheiten des Volkes, und in der Mitte: Gott erhalte den Kaiser. Der Verfertiger ist Trentwelt.

Paris. Der Minister des Innern hat angeordnet, daß in der Nationalmünze eine Medaille zum Andenken an die Revolution vom Jahr 1848 geprägt werde. Es wird zu diesem Behuf ein Konkurs an die Medaillenre ausgeschrieben. (s. Nr. 20.)

Alterthümer.

London. Wie der Globe meldet, ist die der ostindischen Kompagnie gehörige Sloop „Elphinstone" mit einer großen Anzahl merkwürdiger Alterthümer von Nimrud, die für das britische Museum bestimmt sind, auf dem persischen Golf untergegangen. Interessen hieß es, sie würden erst in Bombay zur Ansicht ausgestellt werden, was ihre Ueberfahrt nach England natürlich sehr verzögern müßte.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

№ 26. Sonnabend den 27. Mai 1848.

Bilderwerk.

Die Bibel oder die Heilige Schrift des Alten und Neuen Teſtaments nach der deutſchen Ueberſetzung des Dr. Martin Luther. Mit Holzſchnitten nach Originalzeichnungen von G. Jäger, J. Schnorr, E. Steinle, A. Strähuber, Ch. Veit ꝛc. Stuttgart und München. 1847.

Eine Bilderbibel iſt der Verſuch, die Thatſachen der Offenbarung, wie ſie in unſrer Religionsurkunde enthalten ſind, vermittelſt der Zeichenkunſt zur leichtfaßlichen Anſchauung zu bringen. Hiemit wäre die Aufgabe in ihren weſentlichſten Beſtimmungen bezeichnet. Allein nicht allein auf dieſe Thatſachen, die zwar zum Theil außerordentliche und wunderbare, jenſeit menſchlicher Erfahrung liegende Begebenheiten, anderntheils aber auch ganz gewöhnliche geſchichtliche Ereigniſſe und Erlebniſſe enthalten, kommt es an, ſondern vor Allem auf den Standpunkt, von dem aus ſie betrachtet, auf die Sprache, in der ſie dargeſtellt ſind, und damit iſt auch als eine weitere Beſtimmung der künſtleriſchen Aufgabe zu erkennen, daß die bildlichen Darſtellungen ſich an die Auffaſſungsweiſe und an den Ton der heiligen Schriften möglichſt nah zu halten haben.

Aber auch damit iſt die Aufgabe noch nicht abgeſchloſſen, da eine bildliche Bearbeitung der Bibel als eine Uebertragung aus einer Sprache in eine andere, und zwar in eine materiell verſchiedene, aus der Wort- in die Formſprache zu betrachten iſt und wie bei jeder Ueberſetzung neben der Treue derſelben auch die Eigenthümlichkeit der Auffaſſung durch den Ueberſetzer, und zwar nicht nur der perſönlichen, ſondern auch der ſeiner Zeit, ein ſehr weſentliches Moment bildet.

Demnach würde ſich alſo die Aufgabe für eine Bilderbibel ſo ſtellen, daß ſie die Thatſachen des Chriſtenthums, ſoweit ſie ſich durch die bildende Kunſt darſtellen laſſen, aus der heiligen Schrift möglichſt vollſtändig und treu, mit der Auffaſſungsweiſe und im Ton der heiligen Schrift, aber auch auf eigenthümliche und der Zeit entſprechende Weiſe zur ſinnlichen Anſchauung bringe.

Fragen wir nun nach dem eigenthümlichen Ton der heiligen Schrift, ſo erkennen wir ihn an zwei weſentlichen Zügen: einmal, daß Alles was erſchient und erlebt wird, Großes und Kleines, Gutes und Böſes, ja ſelber das Unbedeutende und ſogar das Lächerliche in höhere Kreiſe, in unmittelbare Beziehung zu Gott und göttlicher Weltregierung gehoben, ſomit von dem Gewöhnlichen, nach gemeiner Faſſungsgabe Natürlichen geſchieden wird; ſodann aber, daß dieſe Anſchauung nicht eine künſtliche, zu Luſt und Erbauung gewählte, ihr Ausdruck nicht durch Ueberlegung und Entſchluß oder nach Formgeſetzen beſtimmt, ſondern durch innere Nothwendigkeit geboten, gleichſam unvermeidlich und deßhalb und in dieſem Sinne ganz natürlich ſey. Dieſe Kraft der Unbefangenheit, ohne welche ſchon Poeſie und Kunſt überhaupt nicht zu denken iſt, ſteigert ſich in der heiligen Schrift zu dem Grade, den wir Inſpiration nennen, wo Geiſt und Gedanke mächtiger als ihre Verkünziger durch dieſe ſprechen und zu jener wunderbaren und unvergleichlichen Vereinigung von Größe und Einfachheit, Erhabenheit und Unbewußtheit führen, die uns aus der heiligen Schrift überall entgegentritt. Dieſe Kraft der Unbefangenheit, der eigentliche Ur- und Grundton der heil. Schrift, läßt ſich freilich (ſchon ſeiner Natur nach) nicht durch Studium und gute Vorſätze, nicht durch Frommen und nicht durch künſtleriſchen Eifer erarbeiten; allein ſie iſt das Licht, das der Künſtler im Auge behalten, dem er ſich nahe halten muß, damit ſeine Strahlen ihm leuchten und ihn erwärmen. Je mehr von dieſer Kraft der Unbefangenheit in ihm wirkſam iſt, deſto ſicherer kann er ſeyn, den Ton der heiligen Schrift zu treffen. Sieht man ſich nach Vorbildern um in dieſer Beziehung, ſo glaube ich, daß für das alte Teſtament Michel Agnele in ſeinen Deckenbildern der Sixtina, für das neue Raffael in ſeiner Apoſtelgeſchichte und unter den Neuern Cornelius in vielen ſeiner Kompoſitionen für das Campo ſante in Berlin als diejenigen zu nennen ſind, welche den Ton der heiligen Schrift am beſten getroffen haben.

Fern gehalten werden muß nach dieſer Anſicht alle Ueberſetzung der heiligen Ueberlieferung in die Proſa des gemeinen Menſchenverſtandes, wie ſie ſich etwa in ältern niederländiſchen Kunſtwerken findet, wodurch das Natürliche gemein, das Wunderbare Herrenwitz wird; ebenſo fern aber auch die Ueberſetzung in Poeſie, die den Hauch der Unbefangenheit abſtreift und mit dem Uebergewicht gefälliger oder ſchöner Formen die Wirkung vom Gemüth ab- und auf Sinne und Phantaſie lenkt. Dahin gehören, nach meiner Meinung, ſelbſt die Leggien Raffaels, die mir immer erſchienen ſind wie eine in ammuthige Stanzen überſetzte Bibel. Noch weniger freilich darf die Bilderbibel in den Mitteilen zwiſchen Proſe und Proſa, in den Knittelvers verfallen, wie die des Lucas Cranach, der zwar nicht die Unbefangenheit, aber jene Spur von Würde und Heiligkeit abgeht, ſo daß ſie ſelbſt dem Ungebildetſten unſrer Tage nicht genügen könnte. Sehr fern auch muß ſich die Bilderbibel, gemäß ihrem heiligen Urbild, halten vom Kanzelton der Konfeſſionen und, wie beliebt auch ſolche Uebertragungen in den verſchiedenen Kirchen ſeyn mochten, nicht etwa eine Auslegung in dem einen oder dem andern Sinne an die Stelle des Allen gemeinſamen und gleich unantaſtbaren Urtextes ſetzen. Nichts wäre unerquicklicher und ungereimter, als Bilder aus dem Küchenkalender in den Brunnen ſchütten oder Paternoſter und Gefangbuch zu den Propheten und Apoſteln tragen. Leider fehlt es an Beiſpielen dafür nicht, am wenigſten heut zu Tage.

Wenn wir nun aber dennoch Eigenthümlichkeit des Künſtlers und Uebereinſtimmung mit ſeiner Zeit zur Bedingung gemacht haben, ſo iſt damit vor Allem vorausgeſetzt, daß die Wahrheiten der heiligen Schrift in ihm und ſeiner Zeit lebendig ſind, daß er ſie mit eignem Gefühl, und nicht mit fremdem Vorſtellungen empfunden und daß er ſie demgemäß mit eignen und nicht mit fremden, auch nicht mit fremdländiſchen und fremdzeitigen Weiſen und Zeichen ausſpreche. Jedermann weiß, daß die überzeugende Kraft wie der Rede ſo des Bildes in dieſer Durchdringung von Objekt und Subjekt liegt, und ſie können wir auch nicht für die Bilderbibel, ja da am wenigſten entbehren.

Digitized by Google

Eine Bilderbibel für uns kann daher nicht wohl im romantischen Gewand, noch im antiken, noch in dem des Siècle de Louis XIV., auch nicht in der Weise eines, wenn auch noch so großen Künstlers der Vergangenheit erscheinen, sondern muß aus der Anschauungsweise unserer Zeit und Kunst hervorgegangen seyn.

Dieß führt uns zu der Frage nach den Merkmalen unserer gegenwärtigen Kunst und ich will versuchen, wenigstens einige an dieser Stelle hervortretende anzugeben. Es ist unserer Kunst, wenn nicht allgemein eigen, doch ganz besonderes Augenmerk, ihren Gegenstand nicht nach seiner sinnlichen Wirklichkeit und als täuschendes Spiegelbild des Ereignisses, sondern nach seinem geistigen Gehalt, nach dem innewohnenden bedeutenden Gedanken, freilich aber in Uebereinstimmung mit den Gesetzen der Wirklichkeit zu erfassen. Darum ist das Hauptziehen ihrer Sprache der Träger des Gedankens, der Mensch. Unsere Kunst concentrirt sich soviel thunlich auf die menschliche Gestalt und weist der Umgebung, allem landschaftlichen und architektonischen Beiwerk einen möglichst geringen Spielraum an; im Gegensatz z. B. der Augsburger Bilderbibel, oder der von Merian, in welcher die heiligen Geschichten nur zur Staffage für Landschaften und Paläste dienen.

Ferner ist es ein Merkmal des neuen Styles, mit möglichst wenig Figuren möglichst viel zu bezeichnen, indem man sich nur an das Wesentliche, den Gedanken Ausdrückende hält und so durch die Qualität die meist unbarstellbare Quantität ersetzt. Diese Kürze des Ausdrucks und Gedrungenheit der Darstellung ist um so unerläßlicher, je beschränkter der angewiesene Raum ist, also vor Allem in einer Bilderbibel.

Für die Anordnung ist Klarheit, Massenbildung, Gleichgewicht und pyramidaler Bau der Massen, im Gegensatz gegen horizontalen Abschluß und gegen Zerstreuung und Verwerrenheit, unserer Kunst natürliches Gesetz. In Formen und Bewegungen verfährt sie frei nach eignem bildnerischen Gefühl, ist möglichst schwungvoll aber wahr, d. h. nicht gegen die Natur, gleichsam von der Ueberstreibung der Manieristen, als der Dürftigkeit der Naturalisten. In Trachten, Waffen und sonstigen Aeußerlichkeiten, die in der bildenden, zunächst auf den sinnlichen Eindruck angewiesenen Kunst von nicht zu übersehender Bedeutung sind, hält sich unsere Kunst, namentlich bei religiösen Dingen, möglichst fern von der Engherzigkeit des Kostümwesens und bedient sich ganz allgemeiner, mehr ideeller aber keiner Zeit unangemessenen Formen und begnügt sich, lokale und nationale Charakterzüge mehr nur anzudeuten als auszuprägen, ungleich unsern Vorfahren des 14ten und 15ten Jahrhunderts oder den Venetianern des 16ten, die Israel und Pharao in ihre Kleider und Häuser kleiden; und ungleich unsern Nachbarn an der Seine, die Moses und die Propheten mit ethnegraphischer Genauigkeit aufführen.

Soll nun auch das Bisherige den Maßstab abgeben, den wir an das vorliegende Werk zu legen haben, so kann es doch dergestalt hier Weise nicht die Meinung seyn, daß seine Abweichungen stattfinden sollten. Genug, daß wir ihn getrost bei dieser Gelegenheit zur Hand nehmen und seine Bestimmungen angeben durften, und daß das Werk ihn nicht zu scheuen hat.

Was zuerst die Auswahl des Stoffe betrifft, so muß man sich mit ihr, soweit das Werk bis jetzt vollendet ist, dahin erklären, daß auch nicht eine einzige falsche oder nur bedenkliche Wahl getroffen worden. Die Gegenstände sind wichtig, für die heilige Geschichte bezeichnend und darstellbar (einige wenige freilich nur unter Voraussetzungen, denen wir beipflichten; wovon sogleich). Dagegen glauben wir allerdings, daß der Kreis der Darstellungen noch um einige Gegenstände hätte erweitert werden können, zu müssen. Um nicht zu weit zu gehen, beschränke ich mich auf die Bücher Mose. Wohl ist es ganz zweckmäßig, die sonst üblichen Abbildungen der heiligen Geräthschaften und Gebräuche unterlassen zu haben; denn damit wäre die ästhetisch-religiöse Aufgabe ins Gebiet der Länder- und Völkerkunde gespielt worden; aber der Thurmbau zu Babel, die Verheißung Jsmaels, die Verheißung Jsaaks im Hain Mamre, selbst die Errichtung des Steines bei Bethel (1. Mos. 35), der Untergang der Rotte Korah und der Mannaregen in der Wüste erscheinen mir in einer Bilderbibel unerläßlich; desgleichen hätte die Geschichte Josephs, und wäre es nur wegen ihres malerischen Inhalts, ausführlicher behandelt werden können.

Wenn ich eben von bedingter Darstellbarkeit sprach, so dachte ich zunächst an die Schöpfungstage, in denen Gott persönlich aufgeführt ist. Hier hat es die Kunst mit einem Vorurtheil zu thun, das um so unerbittlicher ist, als seine Irrthümer in der Wahrheit wurzeln. Gott ist ein Geist, ebendrein unsichtbar und unendlich, eine Abbildung seiner deßhalb undenkbar und im alten Testament sogar verboten. Da nun aber die Kunst unauszuweichlich in den Fall kommt, Gottes zu gedenken, so hat sie von jeher auf seine Unsichtbarkeit verzichtet und sich mit dem Vorurtheil abgefunden, so gut es hat gehen wollen. Dieses hat sich denn auch eine Glorie mit eingeschriebenem יהוה, ein Dreieck mit einem Auge, ja sogar eine Hand, die aus den Wolken reicht, gefallen lassen, in der Meinung, damit vor Vergötterung des Sinnlichen ebenso wie vor der Versinnlichung des Unsichtbaren bewahrt zu seyn. Daß Auge und Hand zu einer menschlichen Gestalt gehören, eine Glorie ein jedenfalls schrdarer Lichtschein ist, wurde dabei weiter nicht in Betracht gezogen. Nur ein gänzliches Verkennen der Kunst, wie es allerdings durch die ikonoklastischen Irrthümer grrechtfertigt ist, konnte zu dem Vorurtheil führen. Wollte die Kunst in ihrer Darstellung Gottes ein Abbild machen, so hätte sie den Frevel gebren, gegen den sich das Gesetz Moses und die Forderung der Bildung empört und der in den Mirakelbildern aller Religionen fortwuchert. Nun aber ist die Bestimmung der Kunst am allerwenigsten, Abdrücke der sinnlichen Wirklichkeit zu liefern; die Kunst vielmehr ist eine Sprache, wie jede andere, nur daß ihre Zeichen andere sind; aber wie das Wort, so ist die Gestalt das Symbol des Gedankens und sie redet mit Gestalten. So lange noch von dem allsehenden Auge Gottes, der allmächtigen Hand Gottes, dem Mund und der Rede Gottes gesprochen, so lange er noch ein Vater, ein Herr und König, ein Richter und wie sonst mit menschlichen Namen genannt werden darf, so lange brauchen wir vor denselben Zeichen in der Kunst nicht zurückzubeben. Wem aber ja die Gleichheit des Verhältnisses nicht einleuchten, und wer zwischen einer bloß gedachten und einer wirklich sichtbaren Hand, zwischen einem bloß geglaubten und einem angeschauten Vater eine unaufüllbare Kluft sehen, und die Abbildung Gottes in menschlicher Gestalt für eine Entheiligung nehmen sollte, für den müssen wir uns auf die heilige Schrift zurückziehen, in welcher ausdrücklich gesagt ist: „Und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde; zum Bilde Gottes schuf er ihn."

(Schluß folgt.)

Moriz Rugendas.

Seit länger als einem halben Jahre lebt Moriz Rugendas wieder in der Mitte seiner alten Freunde. Mit Freuden hören wir ihm zu, wenn er die Erlebnisse und Erfahrungen seiner Reisen mittheilt, mit steigender Theilnahme folgen wir ihm, wenn er dazu seine reichen Mappen aufschlägt, und Länder und Völker Südamerika's, wo er viele Jahre gelebt, an uns flüchtig vorüberführt. So oft ich Gelegenheit hatte, in Gemeinschaft Anderer ihm zu hören und seine Zeichnungen zu sehen, sprach

Digitized by Google

sich der übereinstimmende Wunsch aus, daß die Sammlungen unsers berühmten Landsmannes von Staats wegen uns geschenkt werden möchten. Ganz in gleichem Sinne ist von der Akademie der Wissenschaften ein Antrag an die Regierung gestellt worden und die Regierung ist bereitwillig darauf eingegangen. Augenblicklich wird demnach gegen eine mäßige Leibrente seine Sammlung von Zeichnungen aus Südamerika dem bayrischen Staate überlassen, wozu wir letzterm von Herzen Glück wünschen. Um einen Ueberblick dieser höchst interessanten Erwerbung zu gewinnen, wird es gut seyn, vorher den Weg zu betrachten, auf welchem die Sammlung gemacht wurde.

Augenblicklich war $16^1/_2$ Jahre, d. h. von 1831 bis 1846, in Südamerika. Nachdem er München und Deutschland im Jahr 1831 verlassen, schiffte er sich in Bordeaux ein nach Hayti und ging von da nach Mexico, wo er drei Jahre blieb. Auf der Reise nach Chili berührte er Californien und blieb in Chili von 1834 bis 1840; machte aber von da aus Exkursionen nach Arauco und Patagonien und in die Pampa von Buenos-Ayres. Hiermal besuchte er die Cordilleras, wobei ihn einmal das Unglück traf, vom Blitz gerührt zu werden; ein Unglück, dessen Folgen noch immer nicht ganz gehoben sind. Nach einem Aufenthalt in Valparaiso wandte sich Augenblicklich 1841 nach Peru und blieb daselbst 1841 bis 1843, ging 1844 nach Bolivia, verentheilt um die Alterthümer von Tia Quanaco und Cusco zu erforschen und zu zeichnen, und kehrte nach Chili zurück, um von da 1845 die Rückreise nach Europa anzutreten. Er segelte um das Kap nach dem Falklands-Eiland, besuchte die patagonische Küste und Laplata, begleichen Monteviden, um die Kriegszustände näher kennen zu lernen, ging den Parana hinauf bis nach Peisantu und über Uruquai zurück nach Rio. Nach Verlauf eines Jahres, in welchem er in Rio blieb und auch Fernambuco besuchte, ging er nach Europa unter Segel und landete 1847 im Frühjahr in Falmouth, von wo aus er über Paris zu uns heimkehrte.

An breitausend Studien sind das Ergebnis dieser Reisen, soweit der Reisende sie gesammelt. Sie bestehen in Bleistiftzeichnungen, Aquarellen und Oelskizzen, in der Regel nach dem Erforderniß des Gegenstandes, zuzweilen aber auch nach Gelegenheit der von Gefahren und Unbequemlichkeiten aller Art bedrängten Lage des Reisenden. Der Gesichtspunkt, welchen Augenblicklich für seine Studien mit Beharrlichkeit festgehalten, ist nicht der sogenannte malerische; er selbst äußert sich bestimmt dahin, daß er dieß einem Andern, oder einer spätern Reise habe überlassen wollen; dagegen beharrt er die ethnographischen Interessen unverrückt im Auge und der Vortheil, welcher hiedei der Wissenschaft und der Sammlung gewissermaßen von selbst zufällt, ist allein darin zu sehen, daß der Reisende und Zeichner ein Künstler ist, eine wahrhaftige Künstlernatur, die nichts berühren kann, ohne ein künstlerisches Gepräge ihm aufzudrücken. Und so unterscheiden sich denn Landschaften und Städte, Bildnisse, Figuren und Gruppen, Pflanzen und Thiere u. s. w. wesentlich von jenen Darstellungen, welche wir in ethnographischen Werken zu sehen gewohnt sind.

Das so gesammelte Material ist in zwanzig Mappen geordnet; die landschaftlichen Abtheilungen in der Folge der Reisen, die Bevölkerungen nach Ländern und Racen. Die Zeichnungen sind, als was sie Augendas selbst bezeichnet, Studien und Skizzen, aber von solcher Lebendigkeit und Frische, daß sie für Ethnographen, Geschichtsforscher, Geographen und vorkommenden Falls für Künstler eine sehr nutzbare Quelle bleiben müssen.

Die ersten drei Mappen enthalten Mexico mit seinen Terrainverschiedenheiten von der Küste mit seiner Tropenvegetation; seinen Vulkanen Citlaltepetl und Cofre de Perote; mit den Plateaux von Toobuacan, Puebla, Mexico; mit den Riesenvulkanen Popocatepetl und Ixtazihuatl; mit Tolmo und den westlichen Cordilleren bis an den Chapalasee bei Guadalarara und dem Balsas Colima am stillen Ocean. Der vierte Band enthält Bildnisse, Trachten und Sittengemälde aus diesen Landstrichen.

Von Chili folgen drei Bände Landschaftliches, das Litteral, die majestätische Gebirgskette, Cordillera de los Andes, verschiedene Engpäße der Andes, und der westliche Abhang des Gebirges bis nach der Pampa. Zwei kleinere Bände enthalten mannigfache Zusätze und ein größerer Trachten und Sittenbilder, nebst Bildnissen. Hieran reihen sich zwei Mappen mit Ansichten der Pampas und der Staaten am Laplata und eine dritte mit Bildern aus dem Leben von Aranco's unüberwundenem Volksstamm. Zwei Bände sind angefüllt mit Landschaften aus Peru und Bolivien, von der Küste und den Hochlanden, mit Ansichten der höchsten Cordilleren-Häupter Sorate und Illimani und des großen Landsees von Titicaca; andere Bände enthalten Bilder aus dem Menschenleben und ein eigner die Alterthümer von Oberperu.

Wiederum ist ein eigner Band angefüllt mit den Bildnissen aller Vicekönige von Peru von dem Conquistador Gonzale Pizarro bis auf den letzten Vicekönig Grafen Laserna; ferner die berühmtesten Staatsmänner, Generale, Offiziere ꝛc.; ein anderer mit den Racen und Verschynern der Südsee, den Neuseeländern, Polynesiern, Marquesas, den Sandwichs-Insulanern, auch selbst den Malayas, Hindus, Japanesen und Chinesen, welche durch Handelsverkehr nach Südamerika gebracht werden.

Wiewohl ich mich nur auf wenige Namen und Andeutungen beschränkt habe, so ist doch schon daraus der Reichthum der ganzen Sammlung ersichtlich und es ist nun nur zu wünschen, daß er leicht zugänglich gemacht werde. Am natürlichsten würde sich die Sammlung an die sogenannten „Vereinigten Sammlungen" anschließen, wobei dann nach einander die wichtigsten Blätter unter Glas ausgestellt werden könnten. Noch erfolgreicher aber würde es seyn, wenn Mittel und Wege gefunden werden könnten, eine Auswahl der Sammlung mit erklärendem Texte im Druck herauszugeben. ef.

Nachrichten vom März.

Bildwerke.

Rom. Vignetten aus Rom. Eine Sammlung kleiner römischer Veduten aus der Stadt und Umgegend, von dem Kupferstecher K. Lindemann-Frommel aus Karlsruhe radirt und seinem Oheim, dem großherzoglich badischen Galeriedirektor und Professor Frommel gewidmet. Es sind 9 Ansichten: das Colosseum, vom Kloster St. Bonaventura aus gesehen, der Konstantinsbogen, eine Ansicht vom Monte Pincio Rom (Engelsburg und St. Peter), der Tempel der Venus und Roma, der Tempel der Vesta (mit Bernini's Springbrunnen), der Bogen des Titus, der Tempel der Vesta und der Sybille, mit der Neptunsgrotte, in Tivoli, Castel-Gandolfo am Albaner See und der Ponte rotto mit der Ansicht auf St. Peter.

Literatur.

Leipzig. H. Sitzetzig, Erinnerungen an Rom und den Kirchenstaat im ersten Jahre seiner Verjüngung. (Mit interessenter Mittheilung über Kunstsachen in Ascoli, Gubbio, Fabbriano, Perugia, Rom u. s. w., und über die jetzigen Künstler Roms und ihre Werke.)

Nekrolog.

Wien. Am 2. Februar starb dahier der Maler Eduard Schaller. Er war im Jahr 1802 in Wien geboren und hatte seine künstlerische Ausbildung zunächst an der k. k. Akademie der Künste empfangen. Er war schon damals besonders mit den jetzigen Professoren Leopold Schulz und Heinrich Schwemminger durch innige Freundschaft verbunden. Die Last materieller Sorgen nahm ihm eine Stelle als Zeichnungslehrer im Hause des Fürsten Metternich ab, und zugleich bot ihm dieses Verhältniß freie Muße zu seinen Studien. Im Jahr 1826 sandte er ein größeres Bild: Christus

und die beiden Jünger zu Emaus, nach Wien. Zwei Jahre später begleitete er die fürstliche Familie aus Ungarn nach Prag, wo er sich viel mit Zeichnungen und Bildnißmachen beschäftigte, nun sich mit Leopold Pollak und dem aus Italien heimgekehrten Joseph Führich verband. Mit Pollak unternahm er im Jahr 1831 die langersehnte Reise nach Rom. Hier begann Schaller einen Karton zu zeichnen, welcher die Begegnung der drei Engel zum Gegenstand hatte, und machte außerdem viele und fleißige Studien. Von einem Ausfluge nach Neapel zurückgekehrt, begleitete er seinen Freund Leopold Schulz, der schon vor ihm den Süden aufgesucht und jetzt eine ehrenvolle Einladung nach München erhalten hatte, ins deutsche Vaterland und ließ sich in der bayrischen Hauptstadt nieder. Im Oktober 1832 daselbst angelangt, blieb er bis zum Sommer 1836 und arbeitete nebst mehreren Zeichnungen die Gesetzgebung auf Sinai, der h. Lawentius unter den Armen) eine Kreuzigung Christi als Altargemälde und einen Karton, die wilde Jagd benannt, der aber nicht mehr in Marmor vollendet worden ist. Er ging sodann nach Wien und führte den letzterwähnten Karton in Oel aus. Ferner wurde vollendet: die drei Engel, von Abraham bewirthet; Richard Löwenherz und Blondel auf Thurenstein; der Graf von Habsburg, der dem Priester sein Pferd anbietet; eine Scene aus Manzoni's Promessi sposi, der h. Clemens für einen Altar in Galizien, eine h. Jungfrau mit dem Kinde, eine h. Anna und ein h. Wendel, drei Altargemälde für eine fürstlich Schwarzenberg'sche Herrschaft in Böhmen; König Ottfo mit Luna im Kerker. 1847 begann er einen ausführlichen Karton nach Grimm's Märchen „die Schwanenkleider" zu zeichnen — aber dieses Bild wurde sein Schwanengesang. Er vollendete den Karton, unternahm zur Milderung und zugleich zum Hauptbild und kolorirte mit der unglaublichsten Mühe die Randzeichnungen. Dabei fühlte er sich jedoch fortwährend unwohl, klagte über Magenbeschwerden und mußte das Bett hüten. Nach schmerzhaftem Krankenlager verschied er unter treuen Leiden, dem Hause seines Jugendfreundes Schulz, bei dem er fortwährend wohnte. Der Wiener Kunstverein hat seinen Abraham mit den drei Engeln und seinen Richard Löwenherz mit Blondel angekauft. Diese beiden Werke und sein h. Lawentius, die Anna beigerechnet, werden eine dießbezügliche Anerinnerung der Kunstfreunde behalten.

Madrid. Am 10. September des vorigen Jahres starb hier der Architekt Ar. Em. Ibanuez, Mitglied der Gesellschaft Jesu und Wiederherssteller der Brücke von Almaraz.

Nachrichten vom April.

Personliches.

Dem Maler Heinrich Mücke, Lehrer an der königl. Kunstakademie zu Düsseldorf, ist das Prädikat einer Professors verliehen worden.

Horace Vernet ist von der Nationalgarde von Versailles zum Obersten erwählt worden.

Akademien und Vereine.

Berlin. In der Versammlung der archäologischen Gesellschaft vom 8. April sprach Herr Panofka über die dem Apelles zugemuthete biblische Darstellung des „Krieges" mit auf den Rücken gebundenen Händen; dann las Herr Panofka über die künstlerische Kunstdarstellung des Mnaleos, Mnemon und Mimnermos. Zum Schluß berichtete Herr Gerhard über folgende Neuigkeiten: 1) Letronne sur l'arc de triumphe de Théveste. 2) Wieseler das Satyrspiel. 3) Ruhl über Bestellung antiker Statuen.

Die Bauwerke König Ludwigs von Bayern.

Berichtigung.

In Nr. 20 des Kunstblatts vom 25. April d. J. ist unter den Bauwerken des Königs Ludwig, welche König Maximilian II. zu vollenden vorhabe, auch die neue Pinakothek genannt. Diese Angabe ist irrig. Wir sind durch höchste Bestimmung ermächtigt, dieselbe dahin zu berichtigen, daß die neue Pinakothek sich unter denjenigen Gebäuden befindet, welche König Ludwig zu vollenden Sich vorbehalten hat.

Die Redaktion.

Einladung

zu der

im Jahre 1848 von der königl. bayer. Akademie der bildenden Künste zu München zu veranstaltenden Kunstausstellung.

Die unterfertigte königliche Akademie wird, mit Genehmigung Sr. Majestät des Königs, im Herbste des laufenden Jahres (1848) eine öffentliche Ausstellung von Werken lebender Künstler in den hiesigen königlichen Kunst- und Industriegebäude veranstalten.

Indem einheimische wie auswärtige Künstler hiermit zu zahlreicher Theilnahme an dieser Ausstellung eingeladen werden, bedarf man sich nachstehende Bestimmungen zu allgemeiner Kenntniß zu bringen:

1) Die Ausstellung beginnt mit dem 25. August und schließt mit dem 25. Oktober.

2) Die zu dieser Ausstellung bestimmten Kunstgegenstände sind in der Zeit vom 25. Juli bis spätestens 10. August in dem königl. Ausstellungslokale abzugeben.

3) Zur Ausstellung zulässig sind alle Werke der Malerei und Bildnerei, ferner architektonische, auch andere Zeichnungen, sowie Kupferstiche und gute Lithographien, sämmtlich nur insoferne es Originalarbeiten lebender Künstler sind und diesen selbst oder mit deren ausdrücklicher Genehmigung eingesendet sind. Ausgeschlossen bleiben alle Gegenstände der Kunstindustrie, insbesondere auch Darstellungen anstößigen Inhalts.

4) Eine für diese Ausstellung zu ernennende Kommission von hierorts lebenden Künstlern entscheidet über Zulassung oder Ausschließung der eingesendeten Werke.

5) Die ausgestellten Werke können vor dem 25. Oktober, als dem Tage des Schlusses der Ausstellung, nicht zurückgenommen werden.

6) Die Akademie übernimmt für die Werke derjenigen Künstler, welche wirkliche oder Ehrenmitglieder dieser Akademie oder von ihr zu Einsendungen besonders eingeladen sind, die Kosten der Her- und Rücksracht.

7) Alle im vorigen Artikel nicht begriffene Künstler werden ersucht, durch bestandhafte und verantwortliche Kommissionäre an hiesigen Orte ihre zugesendeten Werke in dem Ausstellungslokale franco abgeben und ebenso auch deren Verkauf, wie nach beendigter Ausstellung deren Zurückname, Verpackung und Weitersendung besorgen zu lassen.

8) Jede Sendung ist mit einem Zettel zu begleiten, auf welchem der vollständige Name des Künstlers und dessen Wohnort, ferner der Gegenstand sowie die Größe jedes der eingesendeten Werke, nun, im Fall der Verkäuflichkeit, auch der Preis, genau und deutlich, damit eine Verwechslung oder ein Mißverständniß nicht stattfinden könne, angegeben sind.

9) Für Beschädigungen, welcher Art sie auch seyen, haftet die Akademie nur dann, wenn solche nachweislich durch ihre Schuld herbeigeführt wurden; und es liegt daher nur im Interesse der Herren Einsender, wenn man dieselben ersucht, die einzusendenden Gegenstände gut und sicher zu verpacken, namentlich aber die Gemälde mit ihren Rahmen sorgfältig durch Schrauben an die Kistenwände befestigen zu lassen. Zur Konservirung der Zustandes der Kunstwerke bei ihrer Empfangnahme und Zurücksendung wird eine gerichtliche Kommission, unter Beiziehung zweier Mitglieder der Akademie, bestellt werden.

10) Die Rückgabe der ausgestellt gewesenen Werke geschieht innerhalb der ersten drei Wochen nach beendigter Ausstellung, alle die spätestens den 15. November. Nach Ablauf dieser Frist hört die Haftung der Akademie für die zurückbleibenden Gegenstände auf.

Exemplare dieses Einladungsprogramms kann man im Sekretariat der Akademie erhalten; auch liegen daselbsten bei den bauptsächlichsten Kunstvereinen zur Einsicht auf.

München, 28. Januar 1848.

Die königl. bayerische Akademie der bildenden Künste.

In Geleitung der Direktorstelle:
der Professor
H. v. Heß.

Als Sekretär:
der Professor
Dr. Marggraff.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

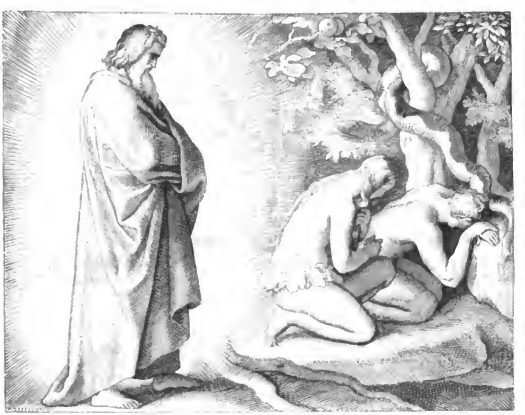
Nr. 27. Donnerſtag den 1. Juni 1848.

Bilderwerk.

Die Bibel oder die Heilige Schrift des Alten und Neuen Teſtaments nach der deutſchen Ueberſetzung des Dr. Martin Luther. Mit Holzſchnitten nach Originalzeichnungen von G. Jäger, J. Schnorr, E. Steinle, A. Strähuber, Ch. Veit ꝛc. Stuttgart und München. 1847.

(Schluß)

Wir wollen uns demnach das Zeichen ſo wenig nehmen und verleiden laſſen und wenn wir auch recht gut wiſſen, daß Gott nicht als ein alter Mann in einem großen weiten Mantel auf Wolken ſitzt, ſo nehmen wir doch die Darſtellung der Kunſt ſo unbefangen hin, als die der Schrift, die den Schöpfer Himmels und der Erde nicht nur durch den Garten gehen, mit ſeinen Geſchöpfen reden, ſondern ihnen ſogar Röcke von Fellen machen und ſie ihnen ſelber anziehen läßt. Wir freuen uns der damit gewonnenen Freiheit der Kunſt, Momente aus der Religionsgeſchichte zur Anſchauung zu bringen, die uns ohne dieſelbe verloren gingen und doch für Phantaſie und Gemüth von ergreifender Wirkung ſind, wie — um aus unſerer Bibel ein Beiſpiel anzuführen — jener Augenblick, wo die erſten Menſchen im Schuldbewußtſeyn ſich vor Gott verbergen. Wer möchte an die Stelle des von theilnehmendem Schmerz bewegten und mild zürnenden Schöpfers, da eine Stimme ſich nicht bezeichnen läßt, eine leere Stelle wünſchen?



Digitized by Google

Die Zeichnung iſt von J. Schnorr und unſere Leſer mögen darin zugleich die Weiſe erkennen, in welcher dieſer Künſtler bei dem Unternehmen ſich betheiligt hat, wenn auch nicht zu überſehen, daß hier die Aufgabe leichter war, als bei den auch von ſeiner Hand gezeichneten Schöpfungstagen, namentlich bei dem ſiebenten, da wenn ein Gott in Thätigkeit ſchon unſerer Phantaſie weltenfern liegt, ein Gott in Ruhe gar nicht zu erreichen iſt.

Gehen wir nun zu den einzelnen Merkmalen des Werkes über, ſo finden wir in Bezug auf Auffaſſung faſt durchgängig Alles fern gehalten, was wir als ungehörig bezeichnet haben. Der höhere religiöſe Standpunkt iſt überall feſtgehalten und möglichſte Unbefangenheit beobachtet. In einem Fall geſtehe ich nicht ganz für die Verfaſſer der Bilderbibel zu ſeyn, wenn auch nicht entſchieden gegen ſie. Faſt überall wo im alten Teſtamnte göttliche Boten auftreten, werden ſie ſchlechtweg Männer genannt. Marcus im neuen hat ſogar noch einen „Jüngling“ auf dem Grabe Chriſti. Unſere Bilderbibel folgt dagegen der allgemeinen Vorſtellung von Engeln mit Flügeln und läßt ſelbſt Jakob (1. Moſ. 32.) mit einem ſolchen geflügelten Weſen ringen. Es iſt keine Frage, daß die Darſtellung ungewöhnlicher, ſchwungvoller wird, wie namentlich die hier beigefügte ſchöne Zeichnung von F. Schubert von dem Geſpräch Abrahams mit dem „Herrn“ über den Untergang von Sodom und Gomorrha bethätigt; allein dennoch bleibt die Frage übrig, ob unmittelbar neben dem Text, der von drei Männern ſpricht, von denen zwei gen Sodom gehen, der dritte aber, der Herr, mit dem Abraham ſtehend ſpricht, über die Zahl der etwaigen Gerechten handelt, eine Darſtellung wie die gewählte den einfachen Sinn nicht verwirrt.

Dieſe Darſtellung übrigens darf uns zugleich als Beiſpiel für die Benutzung des Raumes, Unterordnung der Nebenſachen, Anordnung im Allgemeinen dienen, wie wir ſie faſt durchgängig befolgt finden. Um aber einen Beleg für das zu haben, was wir Kürze des Ausdrucks oder Gedrungenheit der Darſtellung nannten, wählen wir eine Zeichnung von A. Sträbuber zum 1. Buch Chronica 22.

Digitized by Google

Diese drei Leichen genügen für die Pestverheerung der siebenzigtausend; David braucht keine Begleiter, und die Andeutung der Tenne Araunas ist vollkommen genügend; die Gewalt des hereingebrochenen Uebels sowie seine Herkunft von oben sind in dem Engel des Herrn lebendig und erschöpfend bezeichnet. Sehen wir in dieser Zeichnung zugleich die große Gewandtheit des Künstlers in glücklicher Anordnung, die fast alle seine Kompositionen auszeichnet, eine immer breite Phantasie für die mannigfachsten Einzelnheiten, große Lebendigkeit und Schwung in der Darstellung, sowie Sicherheit und Selbstständigkeit in der Zeichnung, so ist doch nicht zu verkennen, daß er in Formen und Bewegungen nicht selten an die Manier streift, hin und wieder sogar (wie bei der Schlacht des Gideon, der Niederlage des Goliat u. dergl., die an Heinrich Goltzius und Peter Candid erinnern) in sie verfällt. Je bedeutender die Gaben des Künstlers erscheinen, desto mehr wird wohlmeinende Warnung zur Pflicht; denn nichts weicht so entschieden vom Ton der heiligen Schrift ab und schadet somit dem Eindruck so sicher, als Uebertreibung. Auch ist Verflachung in den Formen und dem Ausdruck die unabwendbare Folge.

Etwas befangen noch, wenn ich mich nicht täusche, und darum nicht immer gleich vollendet, aber immer gleich tief durchdrungen vom Wesentlichen seiner Aufgaben erscheint G. Jäger in seinen Zeichnungen, gewissenhaft und schön in der Form, mit Vorliebe für Charakteristik und Individualität. Von den Zeichnungen seiner Hand theilen wir unsern Lesern die Darstellung mit von Moses Gebet wider die Amalekiter (2. Mos. 17.)

Digitized by Google

Dürfen wir annehmen, in Verbindung mit den mitgetheilten Proben den wahrhaft erfreulichen Geiſt der ganzen Unternehmung, Auffaſſung, Darſtellung und Ton, ſowie die Anordnung und Formengebung anſchaulich bezeichnet zu haben, ſo bleibt uns noch ein Wort über die Ausführung zu ſagen übrig. Daß es bei Zeichnungen für den Holzſchnitt einer derbern Weiſe bedürfe, daß Einfachheit der Behandlung ſo gut wie unerläßlich ſey, darüber iſt man ſo ziemlich einig; doch darf gegenüber ſo manchen modernen Beſtrebungen und verführeriſchen Leiſtungen der Xylographie lobend hervorgehoben werden, daß unſere Künſtler ſich mit unverkennbarer Vorliebe an dem in der deutſchen Holzſchneidekunſt begründeten Styl und an einfachen Schattenlagen, mit breiten Licht- und Schattenmaſſen ohne Mitteltöne gehalten und ſo jedem Abirren von der Sache ſelbſt auf Virtuoſitäten vorgebeugt haben. Möge dieſes Syſtem bis zur Vollendung des Ganzen mit Ernſt und Treue eingehalten und der künſtleriſchen Luſt an detaillirter Ausführung kein Zugeſtändniß auf Koſten der Wirkung des Gedankens gemacht werden.

Endlich müſſen wir unſre Freude ausſprechen über die (bei Wahrung der Eigenthümlichkeit jedes Künſtlers) durchgehende Uebereinſtimmung in der Löſung der Aufgabe, ſo daß das Ganze wie aus einem Guß erſcheint und als ein erfreuliches Denkmal der lebenden Kunſt in Deutſchland und ihrer edelſten Beſtrebungen betrachtet werden kann. **ef.**

Nachrichten vom April.

Sammlungen.

London. Die Nationalgalerie iſt durch das Vermächtniß des Herrn W. Wells Esqu., Mitglied des Kuratoriums der Anſtalt, in den Beſitz eines werthvollen Bildes von Guido Reni gekommen. Es iſt die Krönung der Jungfrau, welche Herr Wells von Herrn Th. Lawrence um 1000 Guineen gekauft. **ef.**

Bauwerke.

Paris. Das Chateau d'Or auf dem Platze des Palais National wird abgetragen, da es am 24. Februar von einer Feuersbrunſt ſehr gelitten hat. Der Herzog von Orleans hatte es im Jahr 1719 nach dem Plan des Architekten Borie aufführen laſſen. Durch die neue Waſſerleitungen von Paris waren die in den unterirdiſchen Gewölben dieſes Palaſtes angebrachten Waſſerbehälter für die Verſorgung der umliegenden Stadttheile entbehrlich geworden.

Der Palaſt des Louvre wird auf Befehl der proviſoriſchen Regierung aufgebaut. Er führt den Namen Palais du Peuple und hat die Beſtimmung, die Kunſt- und Gewerbeausſtellung und die Nationalbibliothek aufzunehmen.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernſt Förſter in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 28. Donnerstag den 8. Juni 1848.

Die Galerie Cromwell.

Der Name des gewaltigen Protektors Englands, Oliver Cromwells, wird in unsern Tagen oft und öfter wieder genannt, und mit Interesse wendet sich der Blick einer Zeit zu, die sich von dem Wahne hinreißen ließ, den Riesenkampf des Glaubens und der Wahrheit mit dem Schwerte in der Hand auszufechten, nicht ahnend, daß es einer andern unwiderstehlicheren Macht vorbehalten sey, den Sieg der guten und gerechten Sache zu bereiten und dauernden Frieden zu stiften. Richten wir aber den Blick zurück, so fällt er unwillkürlich auf einzelne hervorragende Persönlichkeiten, die Träger und Vorkämpfer ihrer Zeit, sowie Vertreter und Verfechter ihres Glaubens. So ist es z. B. dem in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts zurückschauenden Auge unmöglich, die Gestalten eines Gustav Adolph und Cromwell zu übersehen, des königlichen Ritters des Protestantismus und des demokratischen Glaubenseiferers, beide Repräsentanten einer Zeit, „wo die Freiheit gegen die Autorität, die Verneinung gegen die Liebe, die Zukunft gegen die Vergangenheit, der Norden gegen den Süden Einsprache einlegte," wie sich Cromwell's neuster Biograph sehr richtig ausdrückt. Persönlichkeiten dieser Art wollen studirt seyn, müssen begriffen und ergründet werden, will man einen Maßstab für die durch sie verkörperte Idee gewinnen, so wollen um so gründlicher studirt seyn, ein je vollkommenerer und reinerer Ausdruck ihres Zeitalters, ein je ausgeprägteres Glied in der Gedankenkette der weltgeschichtlichen Logik sie gewesen. Merkwürdig genug, aber doch nur wieder ein nothwendiger Ring der Logik der Weltgeschichte, daß unsere Alles nivellirende Gegenwart, will sie sich selbst begreifen und aus der Vergangenheit verstehen lernen, in dem Grade gezwungen ist, in die überragenden und übergewaltigen Charaktere der letzteren einzudringen, als es ihr eigen ist, individuelle Unterschiede aufzuheben und einheitliche Massen zu bilden.

Wir glauben das Gesagte voranschicken zu müssen, um das Interesse und den angelegentlichen Eifer begreiflich zu machen, womit sich die neueste kritische Geschichtschreibung auf die philosophische und psychologische Analyse einzelner historischer Charaktere von hervorragender Größe geworfen. Naturgemäß hält mit dieser geistig gezeitigenden und darstellenden Operation auch das reklamirende Verlangen nach möglichst wahrer und treuer Vergegenwärtigung des physischen Menschen dieses oder jenes historischen Zeitträgers gleichen Schritt. Le style c'est l'homme — der eigenthümlichste, obgleich zuweilen höchst mysteriöse Styl bleibt doch das Menschenantlitz. Hat man einmal geübten Blicks wohl unterscheiden gelernt, was die Natur hinein- und der Charakter herausgebildet, wird man auch über den eigentlichen Kern der Schale nicht länger zweifelhaft seyn können. Daher wird auch das Porträt immer eine der bedeutsamsten, aber auch dankbarsten Aufgaben der Kunst bleiben. Eine Weltgeschichte in Biographien besitzen wir bereits; aber ein Plutarch à la Holbein oder Van Dyk existirt noch nicht; und doch sind alle Elemente dazu vorhanden. Es bedürfte nur des Sammelns, Zusammenstellens und Verbindens. Zunächst wäre es die Aufgabe historischer Museen, Bildersäle, nach Zeitaltern oder einzelnen Perioden und Epochen geordnet, anzulegen und herzustellen. Fragmentarisches haben in dieser Hinsicht, obgleich ohne die oben ausgesprochene leitende Idee und daher gewissermaßen nur zufällig, einzelne Galerien geliefert. Als annähernde Verwirklichung derselben Gedankens sind etwa der Römersaal in Frankfurt und der Aachener Kaisersaal zu betrachten. Was ließe sich nicht Alles um die einzelnen Kaiserbilder als Mittelpunkte gruppiren! Die kaiserl. Hofbühne in Wien besitzt z. B. als ebenso kostbare wie interessante Illustrationen zu seiner Kunstgeschichte eine Künstlergalerie en costume, d. h. jeden der dargestellten Künstler in einer seiner hervorragendsten Rollen. Ein Seebild im Kleinen für einen kunst- oder literargeschichtlichen Plutarch in Farben. Im Grunde genommen ist jeder Familienbildersaal mit seinem zwar mannigfach variirten, aber dennoch deutlich vorherrschenden Familiengrundzug und seiner Chronologie der eigentliche Prototyp einer Weltgeschichte in Bildern, nur daß dort individualisirt, obgleich bekanntlich an die Gattung mahnend, erscheint, was hier in ganzen Gruppen charakteristisch hervortritt. Jedes Zeitalter hat überdieß auch seinen typischen Familiengrundzug. Bringt man zudem auch noch die Nationalität als mit hineinspielendes und schöpferisch heraus- und hineinbildendes genetisches Element mit in Anschlag; welch ein gedanken- und resultatreiches Feld öffnet sich da der Betrachtung. Dieses Feld ist aber freilich ein ebenso weites als reiches und sein Anfang dürfte leicht von seinem, wenn gleich höchst interessanten und lohnenden Anbau abschrecken. Um so einladender dürfte dann aber der Anbau einzelner Parthien und Gebiete seyn, so daß sich nacherade, allerdings nur mosaikartig, ein Ganzes zusammenstellen und gestalten ließe. Wie wäre es, wenn man z. B. mit der galerieartigen Gruppirung gewisser historischen Familien den Anfang machte. Nennen wir z. B. aus Geratheweld die Familie der Cenci oder Montmorency; weitere Anknüpfungspunkte fänden sich dann wohl schon von selbst. Da aber, wo einzelne hervorragende Gestalten, wie z. B. jene Wallensteins oder Eugens von Savoyen, zugleich Anfang und Ende einer genealogischen Reihe und daher ein historisches Unicum bildend, ein isolirtes Postament für sich in Anspruch nehmen, müßte zur geschichtlichen Mise-en scène im großen Style geschritten werden. Eine isolirte Stellung der angedeuteten Art nimmt gewissermaßen auch Englands Protektor Oliver Cromwell ein, zumal an die riesige Gestalt des Mannes kaum einer seiner Vorfahren, seiner seiner Nachkommen hinanreicht, obgleich ein Thomas Cromwell und dessen berüchtigter Neffe Richard, Ersterer Heinrichs VIII. Premierminister und bereitwilliges Werkzeug, »Malleus Monachorum« zugenannt, Letzterer des Onkels echte Hand, im blutigen Andenken fortleben. Ein Heinrich Cromwell, Besitzer des seiner Zeit berühmten Hinchinbrook, hat sich als reicher, aber luxuriöser und hospitaler Privatier den Beinamen »Chevalier d'or« erworben. An historischer Größe überragt nun Oliver der Protektor seine Ahnen um Kopfeshöhe; aber der feurige Nimbus

Digitized by Google

seines Namens wirft grelle Schlaglichter auf sämmtliche Träger seines Namens, sowie er denn selbst die Kometengluth seines puritanischen Wesens aus der protestantischen Leidenschaft seiner fanatischen Verfolgten gefegen. »De cette race protestante et véhemente, sur ce domaine formé des débris et des dépouilles catholiques, naquit, en 1599, Olivier Cromwell...; so charakterisirt Philarete Chasles in seinem interessanten Werke über O. Cromwell die protestantische Abstammung des Letzteren.) Diesen also als flammenden Mittelpunkt eines Kreises von mehr und minder hervorragenden Persönlichkeiten betrachtet, haben wir nunmehr eine historische Familie Cromwell. Ihre und ihrer Zeit Geschichte in lebenstreuen Bildern müßte eine ebenso originelle als anziehende künstlerische und geschichtliche Aufgabe seyn. Erfüllet zwar zur Zeit noch keine Bildnißsammlung, kein „Cromwell'sKabinet" der angedeuteten Art (obgleich, wie Herr Philarete Chasles versichert, die großen Säle des gegenwärtig den Grafen von Sandwich, früher den Montague zugehörenden Hinchindrooks noch die alten Porträts der Cromwell beherbergen), so verdanken wir doch dem eben genannten Schriftsteller sehr schätzbare Nachweisungen nicht nur über die Familie Cromwell überhaupt, sondern auch über die vorhandenen Bildnisse der markantesten Mitglieder dieses Hauses, eine förmliche Ikonologie der Familie Cromwell. (S. Olivier Cromwell, sa vie privée, ses discours publiques, sa correspondance particulière etc., par Ph. Chasles, Professeur au collège de France, Paris, Amyot, 1847.) Ein kunstgeschichtlicher Beitrag wie dieser dürfte den Lesern dieser Blätter nicht unwillkommen seyn, sollten sie sich gleich mit unsern voranzuschicken und gewissermaßen vom Zaune gebrochenen Bemerkungen nicht einverstanden erklären. Und so geben wir denn auf gut Glück jene schätzbaren, einer sorgfältigen artistischen Lese entsprungenen Mittheilungen hier wieder, uns hierbei kein anderes Verdienst als das des Uebertragers und der Erfassung eines interessanten Gegenstandes anzieunend.

Die Bildnisse der Familie Cromwell.

Sir Thomas Cromwell (Urgroßonkel des Protektors, Oliver Cromwell), zu Putney dem Eisenhammer seines Vaters geboren, ging, noch jung, nach Italien, wo er als einfacher Infanteriesoldat unter dem Herzog von Bourbon Dienste nahm. Später Sekretär des Kardinals Wolsey, ward er ein sehr lenksames Werkzeug der despotischen Willkür Heinrichs VIII.; er war es, der an der Unterdrückung und Beraubung der Klöster einen sehr wirksamen Antheil nahm, sowie er denn auch den Kardinal in dem Vertrauen seines Herrn und Meisters anstach, welcher Letztere ihn zum Grafen von Esser und Vicegerenten ernannte. Diesem Titel zufolge hatte Cromwell vor allen übrigen Hofbeamten den Vortritt. Seiner Gewohnheit nach übertriebene Heinrich VIII. den Cromwell dem Henker. Er ward am 28. Juli 1540 enthauptet. Er war ehrgeizig und gewandt, geizig und verschwenderisch, der List und der Freigebigkeit nicht unfähig. Als er wie ein armer Soldat zu Fuß durch Florenz seines Weges zog, bot ihm ein wohlwollender Geschäftsmann, Namens Frescobalde, seine Gastfreundschaft an. Dreißig Jahre später begegnete der inzwischen wichtig gewordene Cromwell in den Straßen Londons einem betteln den Italiener, den er erkannte; es war der zu Grunde gerichtete Frescobalde. Cromwell ließ ihn zu sich kommen, bebergte ihn in seinem Palaste, stellte die Vermögensverhältnisse seines früheren Wohlthäters wieder her und schickte ihn wieder nach Italien zurück. Man findet diese Anekdote in der Apologie von Hakewill (1630, S. 435). Andererseits liefert Stow in seinem Examen de Londres (Survey etc., 1632, p. 187.) sehr gehäßige Proben der Habgier Cromwell's, der als Klosterzerstörer für die Vergrößerung seines Vermögens eifrige Sorge trug. Mit seiner ihm ganz eigenen Gewandtheit und Tiefe hat Shakspeare die Grundzüge dieses heftigen und doch auch wieder so unternürfigen Charakters zu erfassen verstanden. Er war es, der dem gestürzten Wolsey schweigend antwortete, als dieser die schönen Worte an ihn richtete: „Cromwell! Cromwell! Hätt' dich vor dem Ehrgeize! Hüte dich! Wenn ich mit der Hälfte des meinem Könige gewidmeten Eifers Gott gedient hätte, blutete ich jetzt nicht nackt unter den Händen meiner Feinde." (A. III. Cromwell and Wolsey.)

Porträte des Thomas Cromwell.

Holbein, der Freund des Erasmus und Thomas More, Shakspeare's und Albrecht Dürer's Zeitgenosse, einer der eigenthümlichsten Meister der Kunst des Nordens im 16ten Jahrhunderte, hat ein Originalbildniß Thomas Cromwell's geliefert, nach welchem fünf Stiche verfertigt wurden, deren Verzeichniß hier folgt:

1) Sir Th. Cromwell, gestochen von Peacham. (Sehr selten.)

2) Derf. ohne Namen des Meisters; der Unterheil gestochen mit der Nadel von Hollar.

3) Derf. gestochen von H. White (Halbblatt.)

4) Derf. gestochen von Houbraken.

5) Derf. in schwarzer Manier gestochen von Mainwaring (in Quart).

Oliver Cromwell.

Die gleichzeitigen Maler bildeten um die Wette die Züge Cromwells nach. Die bekanntesten Porträte sind die von Cooper, Lely, van Dyk und Walker. Das Bild von van Dyk ist ein Porträt Karls I., dessen Kopf durch jenen Cromwell's ersetzt worden. Walker betreffend, so hat derselbe den Cromwell sechsmal abgebildet, und scheint die Physiognomie seines Vorbildes treu wiedergegeben zu haben. Evelyn, der den Protektor persönlich gekannt, sagte, daß eines von den Walker'schen Bildern das ähnlichste Bildniß Cromwell's sey, und „daß sich die tiefe Verstellung, die Kühnheit, Grausamkeit und der Ehrgeiz aus jedem Zuge dieses Antlitzes herauslesen lasse." Ein anderes Porträt Cromwell's, gemalt von Walker und von dem Großherzog von Toscana von einem Verwandten des Protektors um 500 Pf. St. gekauft, befindet sich gegenwärtig im alten Palaste zu Florenz, sowie auch die Todtenlarve Cromwell's, einige Augenblicke nach dem Tode abgeformt. Beroal sagt, diese Thatsache in seinen „Meisen" bestätigend, hinzu, daß diese Abprägung der Züge Cromwell's durch die vom toscanischen Gesandten in London auf höchst sinnreiche Weise ins Werk gesetzten Maßregeln möglich geworden. Er bemerkt überdieß, daß diese Todtenmaske einen bei weitem mächtigeren und energischeren Ausdruck besitze, als er in irgend einer Büste oder einem Porträte Cromwell's, die ihm zu Gesichte gekommen, wahrgenommen. Dem Grafen von Eerle nach nahmet diese Maske Kühnheit, Anstauer, Verdauß, Scharfsinn und Ziel; aber es hält schwer zu glauben, sie sey nach dem Tode Cromwell's abgenommen worden. „Der Tod," sagt der Graf, „spannt die Muskeln ab und macht die Züge schlaff; jene der Todtenmaske aber sind scharf und lebendig, der Blick ist stolz und herrisch." Im Hinblicke auf den Kopf Heinrichs VII. zu Strawberryhall, derselbe Kopf, der die nach dem Tode dieses Fürsten abgeformten Züge wiedergibt, kann man die Ansicht des Grafen zurückweisen. Unter den Bildnissen Cromwell's, die uns begegnet, ist die Mehrzahl gestochen und einige darunter theils von Attributen, theils von beleidigenden Bezeichnungen begleitet. Unter einem derselben steht: »Tyrannus« geschrieben. Dieser Stich, welcher einem „Leben des Agathokles," Tyrann von Syracus,

Digitized by Google

als Frontispice diente, stellt offenbar Cromwell dar. Einem andern, welcher unterhalb Cromwell das Haupt Karls I. und die Köpfe mehrerer hingerichteten Royalisten zeigt, ist der lateinische Spruch beigegeben: »Sat doctus versare dolos.« Es ist dieß eine Anspielung auf die Zweideutigkeit, deren ihn die Royalisten beschuldigten. Dr. George Hicks gibt eine, ohne Zweifel erfundene Anekdote zum Besten, die unter den Adligen circulirte. Nach dem Tode Karls I. erbat sich ein Ehelmann im Namen einer Dame eine Haarlocke des Königs. „O nein!“ erwiederte Cromwell, Thränen wegjagend, „das kann nicht seyn, ich hatte ihm im Leben geschworen, daß nicht ein Haar seines Hauptes verloren gehen sollte.“ — Endlich zeigt ein anderer Stich Cromwell voll Schrecken mitten unter seinen Garden mit dem Pamphlet: »Killing no murders« in der Hand. Dieses Pamphlet wurde von Silas Titus, unter dem Namen „William Allen,“ 1657 veröffentlicht. Der Verfasser, bemerkt M. Wood sehr ernst, gab Cromwell genügende und überzeugende Gründe des Selbstmordes an. Er ließ ihm großmüthig die Wahl, sich entweder zu erhängen, zu ertränken oder sich vor den Kopf zu schießen. Er bewies ihm die Nothwendigkeit, eines davon zu thun, und die ihm dadurch werdende Ehre, indem er sich zu diesem Ende solcher Gründe bediente, die jedem Andern als einen verhärteten Rebellen überzeugt haben würden. — Cromwell wurde durch diese Scheift in Schrecken versetzt, und einige Geschichtschreiber behaupten, daß er sich aus Furcht, durch irgend eine feile Hand zu sterben, versucht gefühlt, dem Rathe des Autors zu folgen.

Die Züge Cromwell's waren stark und gemein, er hatte eine rothe und entzündete Nase. Seine Feinde, zumal die Royalisten, zogen sie ins Lächerliche. Cleveland macht in seinem »London Diurnal« zu verschiedenenmalen Ausfälle auf des Protektors Nase. Cromwell kümmerte sich wenig um diese Possen. Als ihn Lely malte, befahl er ihm, ihn treu darzustellen, und ihm „auch nicht einer Warze willen“ zu schmeicheln. — Hier nun eine so viel als möglich vollständige Liste der die Bildnißseine Cromwell's bildenden Gemälde und Stiche.

1) Olivier Cromwell, Lord-Protektor; eine ausgezeichnete Miniatur von Samuel Cooper, 1653, zweimal von G. Bertue gestochen, worunter einmal für die Geschichte von Rapin.

2) Olivier Cromwell, gemalt von Cooper, gestochen von Houbraken.

3) Olivier Cromwell, gemalt von Lely, 1653, gestochen von Faber.

4) Olivier Cromwell, gemalt von Lely, geh. von Faber.

5) Olivierus Cromwell, gemalt von Walker, gestochen von Lambart. Cromwell's Sohn, Richard, hält den Vater an der Schärpe. Es ist dasselbe Bildniß, welches Evelyn als eines der ähnlichsten bezeichnet.

6) Olivier Cromwell, gemalt von Walker, gestochen von Pelham 1723.

7) Olivier Cromwell, gemalt von Walker, gestochen von Faber.

8) Olivier Cromwell, gemalt von Walker. Der Stich weist nicht den Namen des Künstlers auf, und ist von den Worten begleitet: »Careat successibus opto.«

9) Olivier Cromwell, gemalt von Walker, gestochen unter Leitung Picart's 1724.

10) Olivier Cromwell, von Vandyck. Anfänglich ein Bildniß Karls I.; der Künstler hat später den Kopf verwechselt.

11) Olivier Cromwell, nach einem von M. Hollis dem Kollegium von Sidney zu Cambridge geschenkten Gemälde gestochen von Bretterton.

12) Olivarius Primus, von Faithorne.

13) Olivarius Britannicus heros, zu Pferde und gerüstet von Faithorne.

14) Olivier Cromwell, mit den Buchstaben O. C. P. R. in den vier Ecken des Stiches. (Vielleicht so zu deuten: Olivierus Cromwell, Protector regni.)

15) Olivier Cromwell, A. P. Paris, Boissreen.

16) Olivier Cromwell. Dieser Stich, unter welchem sich acht schlechte lateinische Verse befinden, wurde in Paris verkauft.

17) Olivier Cromwell, Protektor von England. Oval mit Verzierungen.

18) Olivier Cromwell zu Pferde, gestochen von Rambout van der Hoeye.

19) Olivarius Cromwell zu Pferde, gestochen von Segerot Tielmans.

20) Olivier Cromwell, Mylord-Protektor, zu Pferde.

21) Olivier Cromwell, der letzte Protektor, zu Pferde.

22) Olivier Cromwell, gestochen von B. Moncornet.

23) Oliverius Cromwell, gest. von Coenard Wamans.

24) Olivier Cromwell, gestochen von Gunst.

25) Olivier, Lord-Protektor, beginnt zu regieren.

26) Olivier Cromwell, ein kleines Oval bloß mit den Initialen O. C.

27) Olivier Cromwell mit einer der ursprünglichen Platte beigefügten gestochenen Einfassung.

28) Olivier Cromwell, gestochen von Jenner.

29) Cromwell, Mylord-Protektor, ein französischer Stich.

30) Olivier Cromwell. Oval mit David, Salomon, Alexander und Cäsar in den Winkeln des Stiches.

31) Olivier Cromwell mit einem Buche in der Hand, aufrecht zwischen zwei Säulen, gestochen von Faithorne. — Dieser Stich ist sehr selten. Das Originalgemälde wurde verstümmelt und der Kopf Cromwell's durch jenen des Königs Wilhelm ersetzt.

32) Olivier Cromwell. Zu unterst des Stiches liest man: »Tyrannus.« Der Verrath und die Grausamkeit sehen eine Bipernkreuze auf Cromwell's Haupt. — Offenbar Cromwell dargestellend, wurde dieser Stich an der Spitze einer Lebensbeschreibung des Agathokles, Tyrannen von Sycakus, ins Publikum gebracht.

33) Olivier Cromwell, von Bertue nach Münzen gestochen.

34) Olivier Cromwell, eine holländische Medaille mit der Legende: »Olivar. D. G. R. P. Reg. Sco., Hibernio Protector.« Auf der Kehrseite: Cromwell, das Haupt im Schooße Gerechtigkeit annimmt, »vergum obvertit.« Der spanische Gesandte nähert sich: aut oscula det iergo.« Er wird von dem französischen Gesandten zurückgedrängt, der zu ihm spricht: „Zurück! die Ehre gebührt dem König, meinem Herrn.“

35) Olivarius Cromwell mit den Worten: »Sat doctus versare dolos.« Unterhalb Cromwell's sind die Köpfe Karls I. und der enthaupteten Royalisten.

36) Cromwell zu Fuße, eine Krone auf dem Haupte, in 12, an der Spitze der Biographie Cromwell's. Ein anderer Stich stellt ihn zu Fuße mitten unter seinen Garden, voll Schrecken mit dem Pamphlet von Titus in der Hand.

M. Hughes bemerkt in seinen Briefen, Bd. II. S. 308, daß das beste Bild Cromwell's Sir Robert Rich auf Rose-Hall besitze. Sir Thomas Frankland in Old-Bondstreet besaß gleiche falls ein Porträt Cromwell's, welches er in Portugal gekauft. Cromwell hebt mit seinen Händen die Krone empor. Ein letztes Porträt Cromwell's, einst Whiteloks Eigenthum, befand sich zu Bath im Besitze des Dr. Edward Cooper.

Hiermit schließen wir diese Liste. Eine große Zahl von Malern aller Länder haben Cromwell's Züge theils in Porträten, theils in historischen Gemälden wiedergegeben. Wir wollten hier nur die Zeitgenossen Cromwell's anführen.

Elisabeth Bouchier, Olivier Cromwell's Gemahlin,

Digitized by Google

war die Tochter James Beurchier's, eines reichen Londoner Kaufmanns. Ihre Familie war alt und ihr Vater einerlei Ursprungs mit den Grafen von Essex desselben Namens. Sie vermählte sich mit Cromwell 1620, und von da an bis zum Tode des Protectors theilte sie getreulich mit ihm Glück und Gefahren. Sie wurde auch gerade als ausgezeichnete Gattin, gute, ausschließlich mit dem Innern ihres Hauswesens beschäftigte Familienmutter, aber auch als ehrgeizige, insgeheim ihren Gatten aufreizende und ihn zur Gewaltsamkeit anregende Frau dargestellt. Soviel ist gewiß, daß sie sehr viel Klugheit an den Tag gelegt. Wenn sie wirklich den ihr zugemutheten Einfluß auf Cromwell ausgeübt, so wußte sie ihn mit der Sorgfalt zu umhüllen, die sie ihrer Familie und der Erziehung ihrer Kinder widmete. Dem mag nun wie immer seyn, ihre Rolle, wenn sie ja jemals eine zu spielen hatte, war mit dem Tode des Protectors zu Ende. Seit Karls II. Rückkehr lebte sie in dunkler Zurückgezogenheit und starb am 8. Oktober 1672, 14 Jahre nach Cromwell. — Der einzige Stich, der uns die angenehmen, milden und sanften Züge von Elisabeth Beuchier übertrieft, befindet sich an der Spitze eines zu London 1664 veröffentlichten Werkes. Dieses satyrische Buch führt den Titel: „Getreue Beschreibung der Küche und des Hofes der Elisabeth, genannt Jeanette Cromwell, Frau des letzthinnigen Usurpators." Elisabeth ist mit schwarzem Kopfputze dargestellt. Im oberen Theile des Stiches befindet sich ein an einem Geräthe emporleitender Affe, mit Anspielung, bemerkt der grobe Schriftsteller, auf das Sprüchwort: »The higher it goes, the more it exposes its backside.«

(Schluß folgt.)

Nachrichten vom April.

Akademien und Vereine.

Berlin. Der jüngere Künstlerverein hat am 8. April der hiesigen Akademie der Künste eine Adresse überreicht, worin eine zeitgemäße Reorganisation der Akademie verlangt und dazu geeignete Vorschläge gemacht werden. Man erwartet nun so mehr einen günstigen Erfolg dieser Adresse, als schon längst eine Reform der hiesigen Akademie der Künste brachliegt und die Ausführung derselben nur von einzelnen einflußreichen Mitgliedern des Instituts bisher noch zurückgehalten worden seyn soll. (Berl. Nachr.)

Denkmäler.

Berlin. Friedrichs des Großen Standbild zu Pferde, von Rauch modellirt, von dem Kunstgießer L. Fr. Feiebel in Bronze gegossen, zusammengefügt und ciselirt, ist in einer der königl. Kunstwerkstätten öffentlich ausgestellt. Die Höhe der Statue mit der Plinthe beträgt 17 Fuß 3 Zoll, die des Fußgestells 25 Fuß, so daß die Gesammthöhe des Denkmals 42 Fuß 3 Zoll beträgt. Der Sockel von 4 Fuß Höhe, welcher das Piedestal heraus, wird aus polirtem Granit bestehen, auf dem mit bronzenem Fußgestelle sich der reste Untersatz mit reich verzierten Konsolen erhebt, welche die vier Inschriftstafeln einschließen, nämlich die der Dedikation des Denkmals, die der Namen der Dichter, Gelehrten und die der Heroine des Königs; die beiden andern Tafeln der Langseiten aber 50 Namen ausgezeichneter Feldherrn tragen und durch ein verziertes Gesimse abgeschlossen werden. Hierauf erheben sich an den vier abgestumpften Ecken vier lebensgroße Reitergestalten: der Prinz Heinrich, der Herzog Ferdinand von Braunschweig, die Generale Zieten und Seydlitz, dazwischen noch auf drei Seiten andere 21 Feldherren in natürlicher Größe zu Fuß, deren Porträtähnlichkeit nach vorhandenen Bildnissen und Büsten ausgeführt wurde, ebenso die Kostüm, sowie die Waffen nach Originalien der Zeit der drei schlesischen Kriege. Die vierte Seite stellt in ebenfalls lebensgroßen Gestalten hochverdiente Staatsmänner, Dichter, Philosophen und Literaten jener Zeit dar. Dieser bedeutendste Theil des Piedestals wird mit dem eigentlichen Hauptgesimse gekrönt und nimmt den obersten Theil desselben auf, dessen vier Ecken mit den vier Kachinalungenden in stehender Haltung, vier Reliefs in halberhobener Arbeit begrenzen, welche sich auf das eigene Leben des Königs, auf seine philosophischen Studien und poetischen Arbeiten, auf seine Siege in der Wissenschaft und auf dem Schlachtfelde, auf die friedlichen Beschäftigungen und Eroberungen des Weltweisen auf Sanssouci beziehen und endlich seine Apotheose bildlich darstellen. Nach Uebersicht des Fortgangs der Arbeiten dieses Denkmals ist anzunehmen, daß im Jahre 1850 dasselbe vollendet und errichtet seyn wird.

Bauwerke.

London. Von den sechs für das Oberhaus bestimmten Fresken sind drei beendigt; zwei von Dyce und Cope oberhalb des Thrones, zwei von Maclise und Horsley oberhalb der Galerie; letztere haben so schlechtes Licht, daß sie für verloren anzusehen sind. Maclise's Bild: „der Geist des Ritterthums," ausgezeichnet vornehmlich durch den Gegensatz des ätherischen Wesens vom Geist zu den Gestalten der Wirklichkeit, Geistlichen und Sängern, Dichtern und Helden, wird sehr gerühmt. Horsley's Bild stellt den „Geist der Religion" dar. Noch zwei Räume sind übrig; in den einen wird Maclise den „Geist des Gesetzes," in den andern Cope die „Verpflanzung des Prinzen Heinrich durch Gaston" malen. — Die Bibliothekzimmer werden mit Statuen berühmter Männer in Oel versehen. — Der Eingang unter dem Victoria-Thurm wird, wie bereits gesagt, die Skulpturen darin in Stein von Coen, von Thomas: die Königin, gekrönt von Gerechtigkeit und Gnade, und gegenüber SS. Georg, Andreas und Patrik mit den Wappen von England, Schottland und Irland, als die Repräsentanten des vereinigten Königreichs. Vollendet ist auch der untere Theil des Treppenhauses, dagegen ist noch nichts geschehen im Ver- und Unterlehrzimmer, durch welche die Königin in den Saal geht. In der königlichen Galerie ist viel Raum zu Kunstschmuck; man spricht von Waterloo und Trafalgar als passenden Gegenständen. Die Halle hat gutes Licht und über Fenster gehen nach dem Hof. — S. Stephens Hall ist sehr weit gefördert; sie wird mit Reliefs aus dem Leben des h. Stephan von Thomas, mit Statuen und Fresken geschmückt. Auch am Mittelthurm wird thätig gearbeitet. Der Empfangsaal der Fremden ist vollendet, ein Werk von großer Schönheit, desgleichen der Hauptcorridor, die Büffets, Garderobezimmer, Comitézimmer ꝛc. Auch hier ist Gelegenheit gegeben und gelassen für materischen Schmuck. Somit kann das Gebäude in seinen wesentlichsten Theilen als beinahe angesehen werden. (Art-Union.) cf.

Malerei.

Paris. Der Minister des Innern hat auf den Antrag des Direktors der Nationalmuseen über die Herstellung der Restaurationsmalerei eine Kommission aus drei Künstlern, drei Liebhabern, einem Rentollene und einem Restaurateur, deren Wahl dem Direktor der schönen Künste und dem Direktor des Nationalmuseen überlassen ist, niedergesetzen verordnet, um, in Verbindung mit dem Conservator der Malerei, die Wiederherstellung alter Gemälde zu überwachen.

An Künstler und Lithographen.

Künstler und lithographen, welche unverpflichtete Steine guter, das neue Testament illustrirenden Gegenstände nach Originalzeichnungen bekannter Künstler zu verkaufen haben, werden gebeten, einen Abdruck dieser Steine nebst Angabe der Kaufsbedingungen unter unterstehender Adresse franco an Herrn C. W. Reneld in Hamburg zu senden; Künstler, welche Zeichnungen zum neuen Testament ganz oder zum Theil vollendet haben, werden ebenfalls eingeladen, Skizzen derselben auf demselben Wege an das unterzeichnete Haus gelangen zu lassen, da, falls die Preise mäßig und die Gegenstände den Zwecke entsprechend sind, die Unterzeichneten Ankäufe derartiger Steine und Zeichnungen zu machen wünschen.

London. 137 Regent Street.

Hering & Remington,
Kunstverlagsbuchhandlung.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 29. Donnerstag den 15. Juni 1848.

Ueber den Betrieb der monumentalen Glasmalerei,

mit Rücksicht auf die wichtigsten neueren Leistungen dieses Faches.

Auf einer Reise, die ich vor einigen Jahren durch einige Theile von Deutschland, Belgien und Frankreich machte, war ich veranlaßt, Beobachtungen über den gegenwärtigen Zustand der Glasmalerei, namentlich der für monumentale Zwecke dienenden Gattung dieses Kunstfaches, anzustellen. Es handelte sich vornehmlich darum, über die Grundsätze und Erfordernisse für den gediegenen Betrieb der monumentalen Glasmalerei zu einer möglichst klaren Anschauung zu gelangen. Ich glaube, daß die Mittheilung meiner Beobachtungen und Bemerkungen, wenn sie im Einzelnen auch mehr oder weniger Bekanntes berühren, in diesen Blättern eine nicht unpassliche Stelle findet. Zunächst erlaube ich mir, zur Gewinnung eines festen Standpunktes, einiges Allgemeine vorauszuschicken.

Die Kunst der Glasmalerei scheidet sich, was die dabei erforderliche Behandlung anbetrifft, in zwei wesentlich verschiedene Gattungen. Die eine Gattung betrifft die Anfertigung von Malereien auf einer Glastafel, was, den äußern Bedingnissen gemäß, immer nur Arbeiten von kleiner Dimension sein können; diese Gattung gehört daher, und in Bezug auf die Art und Weise ihrer Verwendung, unter die allgemeine Rubrik der Kabinetsmalerei, mit deren Werken sie die vorherrschende Richtung auf eine zarte und detaillirte Durchbildung gemein hat. Die andere Gattung betrifft diejenigen Malereien, deren Ausführung auf der Zusammensetzung einer mehr oder weniger großen Anzahl von Glasplatten beruht, in welcher Weise allein Werke größeren Umfanges beschafft werden können. Sie wird vorzugsweise in Verbindung mit der Architektur, zur Ausfüllung der Fensteröffnungen, angewandt, hat in solchem Betracht vorzugsweise eine monumentale Bedeutung und stimmt mit den übrigen monumentalen Kunstfächern in der Richtung auf eine großartig ernste Stylistik überein. Zugleich sind bei ihr, während die monumentale Kunst schon im Allgemeinen auf eine feinere Durchbildung des Details nicht auszugehen pflegt, besondere Gründe vorhanden, die dieß unzulässig machen.

Die bei der monumentalen Glasmalerei geforderte strengere Stylistik beruht zunächst und im Allgemeinen auf dem Bedürfniß einer harmonischen Uebereinstimmung ihrer Darstellungen mit den architektonischen Formen und Linien, welche das Fenstergemälde einrahmen oder selbst (wie in dem Fensterprosseuwerk der gothischen Architektur) sich über dasselbe hinziehen. Näher bestimmt wird dieß Erforderniß einestheils durch die leuchtende Kraft, die überhaupt den Glasfarben eigen ist und die, soll anders im großen Maßstabe keine beängstigende Buntheit entstehen, das Gesetz eines sehr gehaltenen harmonischen Zusammenklanges nothwendig macht; anderntheils durch die große Stärke der Umrißlinien, worauf, soll nicht auch die Formenbezeichnung eine unruhig schwere Wirkung hervorbringen, die Nothwendigkeit einer im Ganzen einfachen Linienführung beruht. Die Breite der Umrisse entsteht bekanntlich durch die Anwendung des Bleies zum Zusammenfügen der verschiedenen Glasstücke, die naturgemäß nach den, in der Kompositionen vorhandenen Konturen zugeschnitten werden. Diese dicken Bleikonture machen es aber nöthig, daß ebenso auch die übrigen hervorstechenden Umrißlinien in entsprechender Stärke gezeichnet werden; und ebenso bedingt es das einfache Gesetz der Harmonie, daß auch die Modellirung, die gesammte malerische Behandlung in ähnlicher Breite und Derbheit — also mit Uebergehung jener feineren Durchbildung des Details — durchgeführt wird, was ohnehin bei dem, dem Auge fernern Standpunkte dieser Malereien, wenigstens wenn sie sich in Kirchenfenstern befinden, überflüssig ist. — Besondere Bedingnisse für die monumentale Glasmalerei entstehen außerdem noch aus den Rücksichten, die auf die Gebrechlichkeit des Materials und auf die Anwendbarkeit von verhältnißmäßig stets nur kleinen Glastafeln genommen werden müssen. Die Festigkeit des Ganzen erfordert die Anordnung starker Sprossen und breiter eiserner Querbänder, die Zugrundelegung eines Netzes von fester, bestimmter Form, dem die Komposition des Glasbildes so eingefügt werden muß, daß sie sich trotz dieser Hemmnisse doch ohne eigentliche Störung entwickelt, was nothwendig wiederum auf das Gesetz einer einfachen Stylistik zurückführt. Die Kleinheit der Platten aber macht es nöthig, daß die Entfernung der in der Komposition vorhandenen Umrißlinien von einander sich nie über dieses Maß hinaus erstreckt, soll andere die Form nicht durch eine Bleilinie durchschnitten werden. Jenes Netz von Sprossen und breiten Querbändern durchschneidet allerdings nicht selten die Formen, doch macht dasselbe mehr nur den Eindruck eines Gitters, durch welches hindurch man die Kompositen erblickt. Zu diesen Gitterstheilen gehören auch gewisse schwächere Befestigungsbänder, die sogenannten Windeisen, die besonders in der ältern Glasmalerei parallel mit den übrigen horizontalen Bändern geführt zu werden pflegen. Kann man indeß die Windeisen über den Umrißlinien der Kompositen anbringen, so gewinnt man für letztere den Vortheil einer freieren Entwickelung; doch vermehrt dieß naturgemäß das Bedürfniß einer möglichst einfachen Führung der Umrisse und die Breite derselben.

Die Summe dieser verschiedenartigen Bedingnisse, zu denen sich sodann noch die anderweitig schwierige Technik der Farbenbereitung und des Auftragens und Einbrennens der Farbe gesellt, erklärt es hinlänglich, weßhalb sich, trotz der häufigen Anwendung dieses Kunstfaches in früheren Jahrhunderten und des im Allgemeinen wohlgefälligen Eindruckes, den die gemalten Fenster besonders in den gothischen Kirchen hervorbringen, doch nur höchst selten monumentale Glasmalereien von wahrhaft künstlerischer Vollendung vorfinden. Fast zu den beträchtigendsten der früheren Zeit gehören die aus der ersten Blüthenepoche dieses Kunstzweiges, aus dem 13ten und 14ten Jahrhundert, wo das Ganze teppichartig und demgemäß in bestimmter, bald architektonischer Stylistik gehalten zu sein pflegt und wo bei den, im Einschluß des Ornamentes enthaltenen figürlichen Kompositionen noch gar keine Rücksicht auf malerische Behandlung stattfindet.

Digitized by Google

Etwa vom Anfange des 15ten Jahrhunderts ab gewinnt das Figürliche mehr Selbstständigkeit und demgemäß die malerische Behandlung mehr Geltung; aber nun gelingt es auch nur sehr selten, die Gluth der Farbe zu bewältigen und die dadurch hervorgebrachte Buntheit zu vermeiden. Besondere Anerkennung verdient in diesem Betracht die niederrheinische, namentlich Kölnische Glasmalerschule des 15ten und 16ten Jahrhunderts, indem in deren Arbeiten gewöhnlich einfache Farbenverhältnisse vorherrschen und besonders das Streben erschlicht wird, durch Anbringung weißlicher Gewandungen die allzugroße Kraft der Farben zu sänftigen. In den schon seltneren Werken von der Mitte des 16ten Jahrhunderts ab macht sich die Rücksicht auf eigentlich malerische Harmonie immer mehr geltend, aber nicht mehr zum Vortheil dieses Kunstfaches, da sich die Bereitung der gefärbten Gläser und der zum Malen bestimmten Farben gleichzeitig und in auffallender Schnelligkeit verschlechtert und bald auch auf eine prinzipmäßige Verbleiung (die allerdings die freie malerische Behandlung sehr schwierig macht) fast gar keine Rücksicht mehr genommen wird. Dieß ist besonders bei den französischen Glasmalereien der späteren Zeit des 16ten Jahrhunderts der Fall.

Indem ich mich nunmehr zur Betrachtung der heutigen Leistungen im Fache der monumentalen Glasmalerei wende, beginne ich zunächst mit demjenigen Orte, wo für die Gegenwart bei Weitem das Umfassendste und Wirksamste in diesem Kunstzweige geschehen ist, — mit München.

Die Mariahilf-Kirche in der Vorstadt Au zu München, eine der ältesten gothischen Gebäude, die in neuerer Zeit ausgeführt sind, hat bekanntlich in ihren 19 großen Fenstern seit dem Jahr 1834 und auf königliche Veranlassung einen reichen Schmuck prachtvoller Glasmalereien erhalten. Es ist gewiß die einzige gothische Kirche, wo die Fensterbilder einen vollständigen und in sich einigen Cyklus ausmachen, wo zugleich Architektur und Fenstermalerei ein durchaus harmonisches, sich gegenseitig bedingendes und erfüllendes Ganze bilden. Der erste Eindruck, den man beim Eintritt in diese Kirche empfindet, ist so wunderbar überraschend, daß ich demselben nichts Aehnliches zu vergleichen wüßte; der hohe Adel der Architektur, die leuchtenden Farbencaccorde, die Erscheinung der verklärten Gestalten, die sich aus diesem rhythmisch bewegten Farbenspiele entwickelt, — von allen Seiten umfängt es den Beschauer mit so hinreißender Gewalt, daß man in der That, um zur besonnenen Betrachtung des Einzelnen übergehen zu können, einer angestrengten Sammlung bedarf. Der Inhalt der figürlichen Kompositionen besteht aus Darstellungen des Lebens und der Legende der h. Jungfrau. Diese nehmen den untern Theil der Fenster ein, während sich über ihnen, sie bekrönend, eine arabeskenartig geformte Architektur emporgipfelt. Im Chor (wo aber die Fenster nicht so tief hinabgehen, wie im Schiff) sind diese Arabesken vorzüglich reich gebildet und steigen bis in die Rosen der Fenster empor; im Schiff sind sie einfacher und es erhebt sich über ihnen hier ein schlichtes, farbig damaszirtes Teppichwerk. Unter der Leitung von H. Heß und durch seiner Richtung verwandte Künstler komponirt, haben die figürlichen Darstellungen ganz die hohe ernste Grazie und Anmuth, die diesem Meister eigen ist; die ornamentalistischen Theile, von Ainmüller, dem Inspektor der Glasmalereianstalt zu München, selbst entworfen, enthalten den größten Reichthum edelster Formen. — So bewältigend indeß der erste Eindruck dieser Werke ist, so würdig und groß sie den allgemeinen stylistischen Anforderungen gemäß gehalten sind, so viel Schönes sich in ihren Einzelheiten bemerklich macht, so traten mir bei näherer Betrachtung dennoch verschiedene Mängel in Rücksicht auf die nothwendigen stylistischen Besonderheiten der monumentalen Glasmalerei entgegen. Zunächst haben die Farben nicht durchweg die genügende Haltung; die Gesichter sind zuweist sehr zart gefärbt, womit die größerntheils sehr leuchtende Farbe in den Gewändern nicht recht übereinstimmt; unter den Gewandfarben aber glüht vor Allem das Roth hervor, während einzelne andere, wie Violet und Grün, zuweilen fast erschienen. Ueberhaupt scheint das Gesetz jener breiteren und volleren Energie, auf die es nach meiner obigen Auseinandersetzung bei diesem Kunstfache doch so wesentlich ankommt, hier kaum beobachtet zu seyn. Die Behandlung des Einzelnen und namentlich der Gesichter ist äußerst zart durchgebildet, womit dann natürlich die dicken Bleiumrisse nicht stimmen können. Auch ist in der Art und Weise der Verbleiung und in der Anbringung der Windeisen kein ganz konsequentes Prinzip beobachtet, indem die letzteren mit auch die Bleilinien die Formen nicht selten naiv in horizontaler Linie durchschneiden und doch, wo sie auf nackte Formen fallen, zumeist sofort in deren Kontur übergehen, was natürlich störend wirkt; Lüfte u. dgl. werden durch Bleilinien ohne Weiteres in kleine Quadrate getheilt. Ebenfalls störend wirkt es, daß das Blei in diesen Konturen, wenn Reflexlichter auf dasselbe fallen, erglänzt, statt tiefe Schatten zu bilden; es hätte einen dunklen Anstrich oder wenigstens eine den Glanz aufhebende Beize erhalten müssen. Auch das heilgrane Spreossenwerk der Fenster hat im Verhältniß zu den Glasfarben eine zu lichte Farbe und stört demgemäß keinen genügend entschiedenen Gegensatz. — Es geht aus diesen Beobachtungen hervor, daß das Künstlerische in diesen Arbeiten — eine so außerordentliche und seltene Höhe dasselbe auch erreicht — dennoch als ein Einseitiges für sich gefaßt ist, so daß bei der technischen Ausführung sich nothwendig störende Kollisionen ergeben mußten. Meiner Erachtens muß aber schon bei der ersten Ausbildung der künstlerischen Konzeption, wie in allen Fällen, so auch in der Glasmalerei, auf alle technischen Bedingnisse Rücksicht genommen werden. Ohne das kann sich Seele und Leib des Kunstwerkes nimmer zu einem Ganzen fügen.

Dieselbe Weise der Behandlung fand ich denn auch bei der Mehrzahl anderer Arbeiten der Münchener Glasmalerschule, die ich theils in der Anstalt selbst, theils an andern Orten zu sehen Gelegenheit hatte. Man sprach dabei den, für meine Auffassung ziemlich fasseublichen Grundsatz aus: die Künstler, welche die Kompositionen zu den Glasgemälden lieferten, hätten um die äußere Technik, die bei der Ausführung angewandt werden müsse, nicht zu sorgen; wie die Zusammensetzung der Glastafeln vorgenommen, in welchen Linien das Blei geführt werden müsse, dieß sey die Sache der Glasmaler oder ihrer Leiter. Die Resultate zeigen, daß diese Tendenz, die die ursprüngliche künstlerische Produktion von der technischen Ausführung völlig trennt, nicht unbedenklich ist. — Die Thätigkeit der Glasmaler in der genannten Anstalt besteht hiernach ausschließlich nur im Kopiren, sey es von Kartone und Farbenskizzen, die freilich für ihre Zwecke gefertigt sind, sey es von Gemälden, namentlich älteren, die ursprünglich für andere Zwecke ausgeführt waren.

Das Ueberwiegen einer Behandlungsweise, die, durchweg und ohne Rücksicht auf entgegenstehende Bedingnisse, auf eine sehr zarte Detailausbildung gerichtet ist, mag verschiedene Ursachen haben. Theils mag es in der individuell künstlerischen Richtung von H. Heß und seinen Mitarbeitern begründet seyn, die für jene großen Arbeiten der Au-Kirche wenigstens maßgebend seyn mußte; theils mag das häufige Kopiren von Gemälden der altdeutschen Schule, was hier, besonders auf Veranlassung der Herren Boisserée, stattfand, und für die selbstständige Ausbildung der Kabinet-Glasmalerei so merkwürdige Erfolge hatte, darauf hingewirkt haben. Vielleicht mag aber auch noch ein anderer, mehr äußerer Grund von Einfluß gewesen seyn. Die Glasmalereianstalt hat sich bis auf die letzten Jahre mit sehr beschränkten und ungünstigen Lokalien behelfen müssen, wo man die Arbeiten

Digitized by Google

immer nur in verhältnißmäßig kleinen Stücken fertigen konnte und wo es unmöglich war, die größeren Werke gelegentlich in ihrer Gesammtverbindung aufzurollen und hiedurch, sowie durch die Gewinnung eines ferneren Standpunktes für das Auge, ein Urtheil über das Ganze und über die Totalwirkung zu erhalten. Wie wichtig dieß unter allen Umständen für großräumige Arbeiten ist, die aus der Ferne gesehen werden sollen, bedarf keines weiteren Beweises. Diesem Uebelstande ist gegenwärtig indeß auf eine sehr erfreuliche Weise abgeholfen. Es ist nämlich ein besonderes ansehnliches Gebäude für die Glasmalereianstalt aufgeführt worden, welches nächst der Wohnung für den Inspektor, den Zeichnen- und Malsälen, den Magazinräumen, den Oefen und Laboratorien auch einen sehr hohen und geräumigen Saal zur Zusammenstellung und öffentlichen Ausstellung großer Arbeiten enthält. Der Saal hat ein kolossales Fenster, dessen Dimensionen den größten Kirchenfenstern entsprechen; verschiedene Galerien sind an den Wänden des Saales umhergeführt, um durch sie auch in der Höhe den verschiedenen Theilen des aufgestellten Bildes nahe kommen zu können, und eine in der gegenüberstehenden Wand angebrachte Oeffnung gibt Gelegenheit, das Bild aus möglichst großer Entfernung betrachten und beurtheilen zu können.

Die neueren Glasfenster im Dome zu Regensburg, die in den Jahren 1828 bis 1833 auf königliche Veranlassung gefertigt sind, enthalten die Belegstücke für die frühere Entwickelungsgeschichte der Münchener Glasmalerschule. Von vornherein macht sich hier jene schöne Richtung auf höhere monumentale Stylistik bemerklich, aus welcher allein der bis jetzt erreichte und trotz meiner Ausstellungen immer doch so außerordentliche Theil des Erfolges hervorgehen konnte, wenn auch begreiflicherweise diese ersten Arbeiten zum Theil noch das Gepräge des Versuches, in ihrer Behandlung noch etwas Schwankendes haben. Auffallend war es mir, daß bei einigen dieser Regensburger Fenster sich eine größere Energie, namentlich in der Färbung und malerischen Behandlung des Nackten, bemerklich macht, als man später, in den Fenstern der Münchener Au-Kirche, zu beobachten für gut gefunden hat. Meines Erachtens wäre gerade diese Behandlungsweise gewesen, die man hätte beibehalten und weiter ausbilden sollen.

Einen Gegensatz gegen die Münchener Schule der Glasmalerei bilden die, freilich minder umfangreichen Bestrebungen, die sich in Nürnberg geltend gemacht haben. Jene zartere malerische Durchbildung, auf die, wie ich schon bemerkte, das häufige Kopiren altdeutscher Bilder wenigstens zum Theil von Einfluß war, wird hier im Allgemeinen weniger erstrebt; man ist hier mehr bei der älteren Weise der Glasmalerei stehen geblieben, bei welcher nur eine sehr mäßige Modellirung glänzend kolorirter Glasflächen erstrebt wurde. Die alten Malereien in den Nürnberger Kirchenfenstern und die, mit solcher Richtung wohl übereinstimmenden Oelgemälde der Dürer'schen Schule gaben dazu besonders das Vorbild. Wenn in solcher Art bei kleinen Ausführungen manches Ansprechende erreicht wurde und wenn diese Richtung wohl geeignet war, für monumentale Zwecke in großartig wirksamer Weise ausgebildet zu werden, so scheint dieß letztere doch nicht geschehen zu sein. Wenigstens konnten mir die dahin gehörigen Arbeiten, theils ausgeführte größere Werke, theils Skizzen zu solchen, die ich in der besonders geschätzten Anstalt der Familie Kellner zu Nürnberg sah, nicht genügen. Fand ich in diesen auch, was ich sehr anerkennen mußte, eine energischere Behandlungsweise und ein angemesseneres Prinzip der Zusammensetzung als in den Münchener Arbeiten, so fehlte dagegen die höhere künstlerische Durchbildung, sowohl in den, zum Theil von den Gliedern der Familie selbst entworfenen Kompositionen als in der eigentlichen Ausführung derselben.

Im Münster zu Freiburg sah ich Arbeiten des dort anfängigen und mehrfach mit Auszeichnung genannten Glasmalers Helmle. Die gelungneren von diesen bestehen aus einer Reihenfolge kleiner Darstellungen in den Fenstern zweier Seitenkapellen des Münsters, Kopien von Scenen der von Dürer in Kupfer gestochenen Passion Christi. Hier kam es natürlich, nächst dem allgemeinen künstlerischen Verständniß der Originale, nur auf die Herstellung einer harmonischen Farbenwirkung und auf eine möglichst wenig störende Führung der Bleilinien an, was wenigstens theilweise erreicht war.

In Belgien erfreut sich der zu Brüssel wohnhafte Glasmaler Capronnier eines namhaften Rufes. Die Kathedrale (Ste. Gudule) hat einige Arbeiten seiner Werkstatt, die, nach verschiedenartigen Vorbildern ausgeführt, selbst von höchst abweichender Beschaffenheit sind. Vier Fenster im Chorumgange sind mit Glasgemälden nach Kompositionen von Navez, dem Direktor der Brüsseler Akademie, einem Künstler, der noch der alten Davidschen Richtung angehört, ausgefüllt. Die Kompositionen sind theatralisch affektirt, die Ausführung unangenehm bunt. Besser sind die Fenster einer Kapelle hinter dem Chore, in denen jedoch gar keine selbstständige Eigenthümlichkeit sich geltend macht; sie wiederholen nämlich in Anordnung und Behandlung ganz genau die Art und Weise der alten, übrigens nicht mehr ganz folgemäßen Glasmalereien aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts, welche die Oberfenster des Chores der Kathedrale ausfüllen.

(Schluß folgt.)

Die Galerie Cromwell.

(Schluß)

Richard Cromwell. Nie war ein Mensch weniger geeignet ein Volk zu regieren, denn er.

Zu Huntington 1626 geboren, zeigte er von seiner Jugend an eine besondere Vorliebe für das Landleben und eine Abneigung vor der Politik und dem Kriege. Nach seiner Verheirathung mit der Tochter Richard Hursley's aus der Grafschaft Kent, zog er sich auf das Land zurück. Diese Lebensweise konnte nicht mit den Entwürfen seines Vaters übereinstimmen, der ihn in Geschäfte verflechte, um ihn zu seiner Nachfolge vorzubereiten. Richard mußte es denn über sich gewinnen, im Parlament und Handelsrathe zu sitzen, seinen Vater als Kanzler der Universität zu Cambridge zu vertreten und in der neuen Pairskammer den Vorsitz zu führen. Im Jahre 1658, beim Hinscheiden Cromwell's, der ihn zu seinem Nachfolger ernannt, ward er vom Konseil als solcher anerkannt und von der Armee als Protektor Englands ausgerufen. Aber seine Hand war zu schwach, um den sich von allen Seiten erhebenden Widerstand zu bändigen, und am 22. April 1659 unterzeichnete er seine Abtretung, ohne Zweifel glücklicher, seinen Frieden wiederzufinden, denn betrübt, eine Größe zu verlieren, die er nicht gesucht. Nach Karls II. Rückkehr nach England ging er auf den Kontinent und lebte vergessen zu Paris. Aus Besorgniß vor einem Kriege zwischen England und Frankreich, entschied er sich in Genf Zuflucht zu suchen, wo er auch die 1680, dem Zeitpunkte seiner Rückkehr nach England, blieb. Unter dem Namen Clark, den er hierauf annahm, ließ er sich zu Cheshunt in der Grafschaft Herfordshire nieder, wo er am 13. Juli 1712 in einem Alter von 86 Jahren starb. Die Zahl seiner Porträte ist nicht groß. Hier das Verzeichniß der bekannt gewordenen:

1) Richard Cromwell, Lord-Protektor, mit Mantel und Krone.
2) Richard, Lord-Protektor, von Hollar.
3) Richard ꝛc., gestochen von G. Hayneswerth.
4) Richard ꝛc., gestochen von Gammon.

Digitized by Google

5) Richard sc., augethan mit einer Rüstung, befindet sich an der Spitze eines Werkes von Parcevál unter dem Titel: „Eisernes Zeitalter."

6) Richard sc., grüßet, gestochen von Frid. Bouttats.

7) Richard sc., ein geätztes Blatt.

8) Richard sc. zu Pferde, mit Schloß Windsor im Hintergrunde.

9) Richard Cromwell, der sanfte Cavalier (the meek knight), die Riesen Desbouvais und Lambert führen ihn an der Hand. Dieser Stich diente als Stienschmuck einem Flatman zugeschriebenen Werke unter dem Titel: „Don Juan Lamberto, komische Geschichte der jüngsten Zeiten."

Schließlich erwähnt nur noch einer Miniature von Cooper zu gedenken, die einen Bestandtheil der Sammlung von Stramberrphill ausgemacht.

So weit also die „Ikonologie der Familie Cromwell," wovon sich nicht minder ein kunstgeschichtliches denn ein historisches Interesse überhaupt knüpft.

Nicht umhin können wir, noch eine Characteristik Cromwell's folgen zu lassen, welche Philarete Chasles dem Munde eines Zeitgenossen entnimmt.

„Will man nämlich wissen," bemerkt der Verfasser, „welche Figur „der Herr des Moores" an jenem Tage — nämlich am 9. November 1640 — mitten unter den Mitgliedern des langen Parlamentes gespielt, so braucht man sich nur bei einem jungen Manne zu erkundigen, der sich damals dort befunden und Memoiren geschrieben. Cromwell's Kollega, aber nicht Verwandter, wie man behaupten wollte, gewohnt auf seinem Hute eine rothe Feder a l'Espagnol, einen Besatz von Mechelner Spitzen an dem großen, auf das Sammtwams herabfallenden Halskragen und einen Goldstaum am Mantel zu tragen, war er dem Edelmann-Pächter, der Bilburn verstheidigte, gegenüber stumm vor Erstaunen. „Er war," sagt Sir Philipp Warwick, „bei der Eröffnung des Parlaments im November 1640 zum ersteumale, daß ich ihn erblickte. Ich, der ein Mitglied für Radnor gewesen, war so eitel, mich für ein Muster der Eleganz und edler Manieren zu halten, denn wir andern jungen Hofmacher bielten uns auf unsere schönen Kleider sehr viel zu Gute. Eines Morgens, es war Montag, trete ich, sehr gut gekleidet, in den Saal ein. Ein Edelmann, den ich nicht kannte, sprach so eben. Er war auf sehr gemeine Art gekleidet, sein ganz gleichförmiges, zierloses Gewand von Tuch schien das Werk eines ganz erbärmlichen Landschneiders zu seyn, seine Wäsche war grob und eben nicht außerordentlich frisch, ich erinnere mich sogar eines oder zweier Blutflecke auf seinem Handkragen, der nicht viel größer war als sein Manteltragen. Sein Hut war ohne Knopfschnur. Er hatte eine hinlänglich hübsche Statue, seinen Degen dicht an den Schenkel geschwiegt, ein rothes und aufgedunsenes Gesicht, seine Stimme war heftig, wenig harmonisch und unbiegsam, und er drückte sich mit einer eisernen Beredsamkeit aus. Der Gegenstand seiner Rede ließ eben nicht viel verständigen Sinnes zu: er sprach zu Gunsten eines Dieners des Herrn Prynne, der Libelle verbreitet hatte. Ich bekenne aufrichtig, daß sich meine Achtung vor dieser Versammlung sehr verringert hat. Sie schenkte dem Edelmanne eine große Aufmerksamkeit." — „So war Cromwell," bemerkt weiter Herr P. Chasles, „im 41sten Lebensjahre, im Augenblicke, als England sich in zwei Lager theilte: in den Protestantismus des Nordens und das ritterliche Königthum."

A. B.

Nachrichten vom April.

Malerei.

München. Im Kunstverein ist ein Gemälde von Professor Scheidler aus Coburg ausgestellt, das besonderer Erwähnung in hohem Grade würdig ist. Es ist eine Darstellung des sächsischen Prinzenraubes und zwar des Momentes, wo Kunz von Kaufungen beide Knaben aus dem Bett genommen, und unterstützt von einem Helfershelfer, der durch das geöffnete Fenster nach der Beute langt, im Begriff ist, mit denselben zu entfliehen, während die trostlose Mutter Erbarmen flehend auf den Knien vor ihm liegt und eine Dienerin im Entsetzen die Hände ringt. Mit geschichtlichem Scharfblick sind die Charaktere, namentlich der des brutalen Kunz aufgefaßt, und der Ausdruck des Momentes im Ganzen, wie in jenem Zuge sprechend und wahr; nur daß vielleicht der der Mutter noch einige Steigerung ertragen könnte, ohne die Linie zu überschreiten. Wie die ganze Scene dramatisch gedacht, als wirklicher Vorgang genommen ist, sind alle Bewegungen natürlich, wahr, entsprechend, so daß man in der Handlung lebt, ohne jemals aus dem Kunstbereich gezogen zu werden. In der Formengebung herrscht neben Naturwahrheit viel Wahl und Geschmack, wie auch die Anordnung durchaus dem Gefühl für Schönheit und Maß entsprungen erscheint. Das Bleiche gilt von der Farbe, die ebenso harmonisch als mit der Natur in Uebereinstimmung ist. Die Behandlung ist leicht, kräftig und frei, so daß das ganze Werk einen ungetrübt günstigen Eindruck macht. Schneider hat sich großentheils in Antwerpen gebildet; wie können aber, in Rücksicht auf die meisten seiner bisherigen Arbeiten, nicht umhin, die eigenthümlichen Verdienste seines neuesten Werkes in nähere Verbindung mit der Münchner Schule zu setzen, welcher er seit einer Reihe von Jahren, wie ursprünglich angehört.

Gleichzeitig ist ein Karton von Hermann Stilke ausgestellt: die Deutschen nach dem Siege über die Hunnen bei Chalons. Die Ostgothen unter Theoderich, verbunden mit den Römern unter Aetius, hatten die Hunnen geschlagen. Theoderich aber war gefallen. Von fünf seiner Söhne, die neben ihm kämpften, ward der älteste, Thorismund, von den Siegern auf den Schild gehoben und zum König ausgerufen. Im Vordergrund steht man den gefallenen Theoderich, von seiner Gemahlin und seinen Brüdern betrauert; links steht Aetius mit mißtrauischem Blick der Erhebung Thorismunds zusehend. Auf der Fahne der Deutschen liest man den Wahlspruch: Unitas omnia vincit. Die Komposition ist sehr lebendig und reich an den mannigfaltigsten Motiven; der Gegenstand selbst, an sich schon interessant, gewinnt in der Ausarbeitung eine dramatische Bewegung, und dürfte mit seinem Wahlspruch zu einem politischen Gemälde führen. Die Anordnung der Gruppen, namentlich der mittlern mit Thorismund und den kräftigen Kriegergestalten, der vordern links mit dem alten König und den Seinen, der andern rechts mit gefangenen Frauen und Hunnen ist einer malerischen Ausführung in hohem Grade günstig, zu welcher wir dem Künstler von Herzen Glück wünschen. — Von Hermine Stilke waren Handzeichnungen zu einigen Psalmen ausgestellt, die in Charakteristik, Schönheit und Eigenthümlichkeit nicht ihres Gleichen haben. Das Talent dieser Künstlerin, leider noch zu wenig bekannt, gehört zu den erfreulichen und auf dem bezeichneten Boden reichsten, die wir kennen. Möchten solche Kräfte zu dem ihnen angemessenen Wirkungskreis selbst gegen ihren Willen und ihr Verlangen gezogen werden zur Freude und Beglückung von Vielen.

cf.

Bildhauerei.

London. Mrs. Thornycroft hat die vier erfolgreiche Kinder der Königin Victoria in Statuetten als die vier Jahreszeiten vorgestellt: den Prinz von Wales als Winter, Prinzeß Alice als Frühling, die „Princess Royal" als Sommer und den Prinz Alfred als Herbst. Die Statuetten sind 18 Zoll hoch und nach der Abbildung des „Winters" in Art-Union vom April zu schließen, anmuthig und von plastischem Gefühl belebt.

cf.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 30. Dienstag den 20. Juni 1848.

Kapelle Brancacci. Masaccio und Filippino.

Von wem ist das berühmte Fresko in der Kirche del Carmine, Petrus und Paulus vor dem Prokonsul und Petri Kreuzigung, von Masaccio oder Filippino Lippi? Es ist über diese für die Kunstgeschichte wichtige Frage viel gehandelt worden, und als die Sache, befeuert durch Gaye's Erläuterung, entschieden schien, regte Professer Rosini vom Neuem Zweifel an, so daß nochmalige Untersuchung nothwendig ward. Diese Untersuchung ist von zweien der Herausgeber des hier bei Le Monnier erscheinenten Vasari, C. Milanesi und C. Pini, vorgenommen worden, und die Resultate liegen in einem Kommentar zum Leben des Masaccio in dem nächstens erscheinenden dritten Bande vor. Ich referirnitire in der Kürze das Historische der Streitfrage. Vasari sagt in der ersten Ausgabe von 1550: „Filippino vollendete in seiner frühen Jugend die Kapelle Brancacci im Carmine, die vom Maseline angefangen worden und welche Masaccio bei seinem Tode nicht fertig gelassen hatte. So legte denn Filippo Hand an und malte den Rest der Geschichte, wo St. Petrus und Paulus den Enkel des Kaisers erwecken, und wie der h. Paul den h. Petrus im Gefängniß besucht, und so den ganzen Streit des Simon Magus und des h. Petrus vor Nero (d. h. die Apostel vor dem Prokonsul) und Petri Kreuzigung. Und in diesem Bilde malte er sich selbst und den Pollaiuole, und erlangte dadurch in seiner Jugend sehr großen Ruhm und Namen." Mit der Klarheit dieser Beschreibung kontrastiret die Verworrenheit der in der zweiten Ausgabe von 1568 enthaltenen. Vasari, seine Schilderung ergänzend, zählt die Bildnisse auf, welche in jenem Antheil des Filippino an der Geschichte der Erweckung des Königssohnes enthalten sind, Tommaso Soderini, Piero Guicciardini, Piero del Pugliese und Luigi Pulci, vergißt darüber die Worte beizufügen, welche des Besuches des h. Paulus und der Disputa erwähnen, und führt mit der Aufzählung der in letzterem Fresko vorkommenden Bildnisse fort; nämlich derjenigen des Malers selbst, des Pollaiuolo, und seines Meisters Botticelli.[1] Dadurch ist eigentlich der ganze Streit entstanden. Es kam dazu, daß Tommaso Patch (Antonio Cocchi) im Jahr 1770 das Bildniß des Filippino als das des Masaccio stehen ließ und so dem Letzteren das Fresko beilegte, in welchem dasselbe vorkommt, was später von Lastri in der Etruria pittrice und von Andern wiederholt ward, so daß das Bild der Disputa gewöhnlich als das Kapitalwerk des Masaccio gepriesen wird, auf welches, für die Meisten, sein Ruhm sich gründet, zum Fortschritt der Kunst so wesentlich beigetragen zu haben.

So stand es mit der Meinung in Italien; Lanzi erwähnt der Rebellen Filippino's im Carmine nur obenhin, da er aber unter Masaccio's Werken das berühmte Fresko nicht mit aufführt, so darf man annehmen, daß er es dem Erstgenannten beimaß. Entschiedener sprach sich diese Meinung unter den Deutschen aus, zuerst bei Mündr (Italienische Forschungen, II.), dann bei Kugler (Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien, erste Ausg. 1837. S. 90 und 96), endlich bei Gaye (Carteggio inedito d'Artisti, II, 469—473. 1840.), wo zuerst eine vollständige kritische Begründung der Autorschaft des Filippino sich findet. Gegen Gaye trat Rosini auf (Storia della pittura Italiana, II, 281—286), indem er behauptet, Vasari's Erzählung in der zweiten Ausgabe sei nicht konfus, sondern klar; es handle sich in derselben nicht von zweien, sondern von einem und demselben Gemälde, dem der Wiedererweckung des Knaben, auf die Auffindung der Bildnisse komme wenig an, indem die Holzschnitte bei Vasari zu ungenau seyen, um zur Vergleichung zu dienen, und Gaye's ganze Ansicht beruhe nur auf dem Irrthum in der ersten Ausgabe des Vasari, welcher letztere dort dem Filippino jenes wunderbare Fresko zugeschrieben, in dem zweiten Druck es ihm wieder abgesprochen habe.

[1] Der größern Klarheit wegen, stelle ich die Texte der beiden Ausgaben einander gegenüber, mit der Bemerkung, daß, was in dem einen und andern Passus in Cursiv gedruckt ist, die Verschiedenheit der Lesarten bezeichnet.

Ausgabe von 1550.

Nella sua prima giovenlù (Filippino) diede fine alla cappella de' Brancacci nel Carmine di Fiorenza, cominciata da Masolino, et non finita da Masaccio per la morte sua; et così Filippo di sua mano la ridusse a perfezione, insieme con un resto della storia quando San Piero et San Paolo risuscitano il nipote dello Imperatore; *et quando San Paolo visita San Pietro in prigione, così tutta la disputa di Simon mago et di San Pietro dinnanzi a Nerone et la sua crocifissione. Et in questa Storia* ritrasse se et il Pollaiuolo; *per la quale gloria et fama grandissima apportò alla sua giovenlù.*

Ausgabe von 1568.

Costui, nella sua prima giovenlù, diede fine alla Cappella de' Brancacci nel Carmine in Fiorenza, cominciata da Masolino, e non *del tutto* finita da Masaccio, per esserri morto. Filippino dunque le diede di sua mano l'ultima perfezione, e vi fece il resto d'una storia che mancava, dove San Pietro e Paolo risuscitano il nipote dell' Imperatore; *nella figura del qual fanciullo ignudo ritrasse Francesco Granacci pittore, allora giovanetto: e similmente messer Tommaso Soderini cavaliere, Piero Guicciardini, padre di messer Francesco che ha scritto le storie, Piero del Pugliese, e Luigi Pulci poeta: parimente* (hier ist die Auslassung, indem Vasari, ohne es zu bemerken, zum andern Gemälde übergeht) *Antonio Pollaiolo, e se stesso così giovane come era, il che non fece nel resto della sua vita, onde non si è potuto avere il ritratto di lui d'età migliore; e nella storia che segue* (d. i. Petri Kreuzigung) *ritrasse Sandro Botticello suo maestro, e molti altri amici e grand' uomini, e in fra gli altri il Raggio cenzale, persona d'ingegno e spiritosa molto etc.*

Der Ueberzeugung der Verwechslung wird sich aus dieser Vergleichung am leichtesten ergeben, wie auch, was es mit der Retraktation auf sich hat, welche Rosini aus dem Text von 1568 herausliest,

Digitized by Google

Die neuen Herausgeber des Vasari, von deren sehr schätzbarer Arbeit ich ein andermal in diesen Blättern zu reden beabsichtige, haben Gründe und Gegengründe ausführlicher Prüfung unterworfen, deren Resultat die Bestätigung der von Gaye vertheidigten Behauptung ist, welcher in verschiedenen Punkten erwünschte Erläuterung und Vervollständigung zu Theil wird. Die in den beiden Fresken erwähnten Bildnisse kommen dabei zunächst in Betracht, und, was auch immer Rosini dagegen sagen mag, die Holzschnitte der zweiten Ausgabe des Vasari tragen wesentlich zur Entscheidung bei. Das Bildniß Filippino's in der Disputa, in der Ecke rechts vom Beschauer, mit den Worten des Biographen stimmend: „er malte sich selber so jung, wie er war, was er nicht wieder in seinem ganzen Leben gethan hat, so daß kein Bild in vorgerückterem Alter von ihm zu finden ist," ist dasjenige, welches der Holzschnitt gibt; demselben Fresko sind die Bildnisse des Botticelli und des Pollajuolo entlehnt, und es ist kaum nöthig noch des ergrauten Anachronismus zu erwähnen, welcher hier durch die Annahme des Masaccio als Urhebers des Werkes entstehen würde. (Antonio del Pollajuolo wurde 1431 bis 1433 geboren, Sandro Botticelli 1453; Masaccio starb, nach der gewöhnlichen Annahme, im Jahr 1443.) Größer ist die Zahl der Bildnisse in dem von Filippino gemalten Theil der Wiedererweckung des Königssohns, unter dessen Gestalt der im Jahr 1469 geborene Francesco Granacci dargestellt ist, wie wir aus Vasari wissen. Wo diese Bildnisse sich befinden, haben zuerst die neuen Herausgeber mit, wie mir scheint, unwiderlegbaren Gründen nachgewiesen und dadurch dem Filippino einen größern Antheil an dem letztgenannten Fresko zugesichert, als bisher geschehen. Es ist die Gruppe von fünf stehenden Figuren am linken Ende des Bildes. Man sieht hier den Dichter Luigi Pulci, geb. 1431, gest. 1486, dessen Porträt in der von Cosmus I. veranstalteten Porträtsammlung in der Galerie der Uffizien kopirt ist, Tommaso Soderini (1403 bis 1485), Piero Guicciardini (1454 bis 1514), Piero del Pugliese (1427 bis 1494 circa). — Neben dieser genauen Bestimmung der Bildnisse, die allein schon an die Hand gibt, auf welche Weise der Text des Vasari gelesen werden muß, und welcher hinzuzufügen ist, daß Masaccio's wahres Bild, wie der Vasarische Holzschnitt es gibt, in dem Fresko der Besahlung des Zinsgroschens sich befindet, spricht noch gegen Rosini, daß Francesco Albertini in seinem 1510 gedruckten Memoriale di molte statue et pitture sono nella inclyta città di Florentia der Kreuzigung Petri als von Filippino gemalt erwähnt, welche Kreuzigung Petri nur einen Theil des Freskos der Disputa ausmacht. Alles dieß, die klaren Worte des Vasari in seiner ersten Ausgabe, der freilich verworrene, aber doch zu erklärende Text der zweiten, der Umstand, daß er sonst des Freskо der Disputa nirgend gedenkt, die mehrfachen Beispiele von Unklarheiten des zweiten Drucks, die Porträts, welche sich nicht hinwegleugnen lassen, sprechen für die zuerst von Gaye mit seinem gewohnten Scharfsinn ausführlich motivirte Annahme, welche von Milanesi und Pini nur hinsichtlich der erwähnten Gruppe der fünf Figuren und des Bildnisses des Botticelli modifizirt wird, welches dieselben, den Worten Vasari's wie dem Holzschnitt treu bleibend, in der Kompositien der Kreuzigung nachweisen, während Gaye es in dem Kopf des Mannes neben Filippino zu erkennen glaubte. In Hinsicht dieses Bildnisses begeht Rosini einen der ärgsten Schnitzer, indem er dasselbe, zur Begründung seiner Hypothese, daß Vasari immer nur von Filippino's Antheil an der Wiedererweckung des Knaben rede, in die neben derselben befindliche Darstellung des Stubles Petri versetzt, die ganz von Masaccio ist!

So viel über diese äußeren Gründe. Sie sind aber nicht die einzigen. Als ich im vergangenen Frühling in Berlin Rosini's Argumentation las, stiegen mir, ich gestehe es, einige Zweifel auf, wenngleich Gaye's Erläuterung mir früher klar erschienen war; seit mehreren Jahren hatte ich die Originale nicht gesehen und in den Lasinischen Kupferstichen ist der Charakter verwischt. Heute war ich im Carmine und die Vergleichung des Bildes der Disputa mit den unbestrittenen Werken des Masaccio, wie mit dem vom Filippino herrührenden Theile der Erweckung des Königssohnes, stellte meine Ueberzeugung entschieden fest. Das ist ein anderer Styl, eine andere Geschichtbildung, ein anderer Farbenauftrag; hier ist schon ein merklicher Uebergang von der strengeren Haltung, Formen, Gewandung des Masaccio zu späteren Erscheinungen. Man mag einwerfen, und nicht ohne Grund, daß Filippino in andern Werken sich wesentlich verschieden zeigt. Wir haben hier aber Schöpfungen seiner frühreren Jahre vor uns; die Erweckung des Königssohnes ist vor 1485 gemalt, in welchem Jahre Filippino fünfundzwanzig zählte; die anderen Fresken, nämlich außer der Disputa noch die schmalen Bilder, welche Pauli Besuch bei Petrus und Petri Befreiung darstellen, sind ohne Zweifel bald darauf gemalt. Ein wunderbares Talent leuchtet aus diesen Bildern hervor, auf welche die Nähe und das tägliche Anschauen von Masaccio's Werken größeren Einfluß haben mochte, als die Lehren Botticelli's, deren Reminiscenzen man in den übrigen Werken des jüngern Lippi, welche, was nicht bei ihm allein der Fall, seine Jugendarbeiten nicht erreichen, überall begegnet. Masaccio's Ruhm aber verdient kaum dabei, wenn ihm auch dieß gewinnbin am meisten bewunderte Gemälde im Carmine entschieden abgesprochen werden muß. Was er leistete, auf welche Weise er unter den Zeitgenossen am meisten zur Fortbildung der Kunst in Bezug auf Naturwahrheit der Körper, Modellirung, Gewandbildung, freiere Anordnung der Kompositien und Großartigkeit der Massen, beigetragen hat; dieß liegt in seinen Fresken zu Tage, namentlich in der Geschichte des Zinsgroschens, in der Taufe und Almosenvertheilung Petri, wobei ich freilich nicht mit Kugler (a. a. O. S. 92) auf die in der Erweckung des Königssohns vorkommende Eigenthümlichkeit der Kompositionsweise hindeuten kann, welche die eigentliche Handlung auf einige Personen beschränkt, während eine Menge Zuschauer umher angeordnet sind; indem dieser ganze Theil des Bildes von Filippino ist und dem sich anschließt, was wir zuerst bei seinem Vater Filippo Lippi und bei Benezze Gozzoli in größerer Entwicklung finden.

Dasjenige, worin ich schließlich mit den neuen Herausgebern des Vasari (welche durch Mittheilung getreuer Nachbildungen der in den Fresken des Carmine vorkommenden Malerbildnisse noch einen Dienst geleistet haben) vollkommen übereinstimme, ist die Bemerkung, daß man sich vor der so oft in der Beurtheilung des Masaccio wie des Giotto vorkommenden Uebertreibung ebenso hüten müsse, wie vor der die und da gäng und gäbe gewordenen Annahme, daß die Kunstentwickelung sprungweise fortgeschritten sey. Für den, welcher sich mit der Untersuchung derselben ernstlich beschäftigt, braucht dieß indeß kaum gesagt zu werden.

Florenz, 14. Januar 1848. **A. v. Reumont.**

Ueber den Betrieb der monumentalen Glasmalerei,

mit Rücksicht auf die wichtigsten neueren Leistungen dieses Faches.

(Schluß.)

Für die Glasmalerei in Frankreich sind zunächst die Arbeiten dieses Faches, welche die königl. Porzellanmanufaktur zu Sèvres liefert, von Bedeutung. Ich sah einige dieser Arbeiten in der

Digitized by Google

Anstalt selbst, andere im Louvre. Es spricht sich in ihnen eine bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit aus, obgleich auch sie den Anforderungen, die wenigstens an die größeren monumentalen Leistungen dieses Faches gemacht werden müssen, nicht genügen. Die künstlerische Richtung, welche diesen Arbeiten zu Grunde liegt und durchgehend befolgt wird, ist die naturalistisch-malerische, wie dieselbe gegenwärtig überhaupt in der französischen Kunst vorherrscht; man strebt nach malerischer Wirkung, nach malerisch energischer, voller Farbe, nach den Effekten des Helldunkels u. s. w. Bisweilen erreicht man hier sehr anerkennungswerthe Erfolge, doch hat man die Mittel noch keineswegs vollständig in seiner Gewalt, indem man z. B., um warme Töne hervorzubringen, nicht selten zu monoton gelben Farben seine Zuflucht nimmt. Die ansprechendsten Arbeiten sind, übereinstimmend mit solcher Richtung, die auf einer Glastafel ausgeführten Bilder; ich sah deren einige von nicht unansehnlicher Größe in der Arbeit, wobei ich natürlich aber dahingestellt lassen muß, wie es sich hiebei mit dem gleichmäßigen Einbrennen der Farben verhalten möge. Bei den größeren Kompositionen, die in ein Bleifensterabtheilig zur architektonischen Umgebung treten sollen, vermißte ich aber durchaus diejenige lineare Größe und stylistische Klarheit, die die wesentlichste Grundlage einer monumentalen Wirkung ausmacht. Hieraus, also auf eins der ersten Erfordernisse großartiger Glasmalerei, scheint in der Anstalt von Sèvres gar keine Rücksicht genommen zu werden. Demgemäß ist denn auch für die Zusammensetzung der Glastafeln fast gar kein, in den höheren Bedingnissen des Faches beruhender Anhaltspunkt gegeben, und die Verbleiung wird nicht selten mit derselben Willkürlichkeit durchgeführt, wie bei den älteren französischen Glasmalereien aus der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. — Soviel ich in Erfahrung gebracht, sind die Glasmaler von Sèvres ausschließlich, wie in den meisten Fällen, nur Kopisten.

Einige andere monumentale Glasmalereien, die ich in Paris sah, zeigen das Bestreben, das stylistische Element, welches den Arbeiten von Sèvres mangelt, durch willkürliches Anschmiegen an diesen oder jenen Typus mittelalterlicher Kunstrichtungen zu erreichen. Dieß ist z. B. der Fall mit den Glasmalereien im nördlichen Flügel des Querschiffs der Kirche St. Eustache, eines Gebäudes, welches mit großartig gothischer Gesammtanlage eine Formendurchbildung im eleganten Renaissancestyl verbindet. Das Dekorative dieser Glasmalereien wiederholt den Styl der Architektur des Gebäudes, während die Figuren in ziemlich strenger Weise den Typus einer früheren Zeit, etwa der um das Jahr 1400 üblichen, befolgen. Als Verfertiger dieser Glasbilder wurde mir ein gewisser Thevenot genannt. Noch seltsamer machen sich die ziemlich zahlreichen Glasmalereien, mit welchen die spätgothische Kirche St. Germain l'Auxerrois bei ihrer neuerlich erfolgten Restauration geschmückt ist. Vielleicht in Anerkennung der, im Obigen von mir erwähnten, ohne natürlich nur bedingungsweise gültigen Verdienste, welche die Glasmalerei in ihrer ersten Blüthenepoche hat, ist man hier dahin gekommen, den größeren Theil dieser Glasbilder vollständig im Charakter des 13ten Jahrhunderts, mit allem Befangenen und Konventionellen jener Zeit, ausführen zu lassen. Dieß hängt übrigens mit gewissen einseitigen Prinzipien zusammen, die man in Frankreich bei der Restauration mittelalterlicher Monumente, theilweise wenigstens, absichtlich zu befolgen scheint.

Ungleich bedeutender als alles Uebrige, was ich von französischer Glasmalerei gesehen, und wiederum zu dem Besten heutiger Zeit gehörig sind die Glasgemälde, welche die Fenster der neuerbauten Kirche St. Vincent de Paul zu Paris schmücken. Die Kirche ist nach dem System der Basiliken und zwar, soviel es der Baumeister — Herr Hittorf — nur im Stande war, in möglichst entschieden griechischen Formen ausgeführt. Die Fenster haben daher nicht die Dimensionen gothischer Kirchenfenster und auch nicht die Form derselben, vielmehr die eines einfachen Rechteckes. Nach einer sehr sinnigen Idee des Architekten sind die Seitenaltäre der Kirche stets unter den Fenstern angebracht, so daß die Tabernakel-Architektur, mit denen er die Fenster umfaßt hat, stets den Altaraufsatz vertritt und das Fensterbild selbst das Altargemälde ausmacht. Jedes Fenster enthält, solcher Bestimmung entsprechend, die Gestalt des Heiligen, welchem der darunter befindliche Altar geweihet ist; diese Gestalt erhebt sich in bedeutender Größe auf einem teppichartigen Grunde und ist von einem breiten, mit kleinen figürlichen Darstellungen versehenen Ornamentrahmen umgeben, welcher sich oberwärts im Halbkreise schließt. (Für die Eisenbänder, welche diesen Rahmen in Einmauerung andern Sprossenwerks umgeben und festhalten, wäre nur — was durch den Architekten hätte geschehen müssen — eine leichte architektonische Ausbildung wünschenswerth gewesen.) Sämmtliche Glasbilder sind von dem Glasmaler Marechal in Metz gefertigt und zwar, was sehr hervorgehoben werden muß, nicht etwa nach anderweither gelieferten Kartons, sondern als sein selbstständiges künstlerisches Eigenthum, sowohl der Idee und dem Entwurfe als der gesammten technischen Ausführung nach. Sie haben im Wesentlichen ein ächt künstlerisches, auf großartig monumentale Wirkung gerichtetes Gepräge, und da der Meister von vorn herein alle technischen Erfordernisse im Auge hatte, so resultirt sich dieß künstlerische Element zugleich auch in entschiedener, angemessener Form. Die Gestalten erscheinen in einfacher Würde, die eine schlichte Linienführung möglich machte; die Zusammensetzung (die Verbleiung) zeigt sich hiebei völlig naturgemäß und ungezwungen; die malerische Behandlung hat diejenige kraftvolle Tüchtigkeit, welche des harmonischen Eindrucks wegen gefordert werden muß. Im Einzelnen hatte sich bei diesen Arbeiten freilich noch mancherlei auszusetzen. Besonders die Haltung der Farben ist dem Künstler noch nicht durchweg gelungen; während z. B. das Roth sehr kräftig ist, wo es die vorherrschende Masse bildet, allerdings zum Vortheil der Gesammthaltung des einzelnen Gemäldes wirkt, erscheinen andere Farben, wie durchweg das Blau, noch glasartig schwach und schwankend. Der Teppichgrund, überdieß meist von schlechter Zeichnung des Ornaments, ist in der Regel zu bunt. Im Nackten herrschen zu sehr braune Töne vor; doch entwickelt sich in einzelnen Köpfen bereits eine warme individuelle naturgemäße Färbung; der Ausdruck der Köpfe aber ist meist vortrefflich, so tief empfunden, wie von allem Konventionellen frei. Ohne daß ich sagen könnte, daß der Künstler in diesen Arbeiten das Angestrebte schon erreicht hätte, glaube ich doch, daß diese Richtung alle Anerkennung verdient, ja daß sie allein es ist, die der monumentalen Glasmalerei die Eigenschaft eines selbstständigen Kunstfaches sichern kann.

Ich darf voraussetzen, daß ich hiemit die vorzüglich wichtigen Erscheinungen der heutigen Glasmalerei berührt habe. Hervorstechende Bedeutung besitzen unter diesen aber nur die königl. Glasmalereianstalt zu München und die des Herrn Maréchal zu Metz. Die verschiedenartigen Vorzüge beider weisen auf dasjenige hin, was überhaupt zum Betrieb der Glasmalerei als eines monumentalen Kunstfaches erforderlich seyn wird.

Die Bedürfnisse dieses Betriebes sondern sich naturgemäß in diejenigen, welche der technisch-materiellen, und in diejenigen, welche der eigentlich künstlerischen Seite angehören; beide aber verlangen eine gleichmäßige Berücksichtigung, falls überhaupt dauernde und geistig bedeutende Erfolge errungen werden sollen. Die technisch-materiellen Bedürfnisse betreffen die gesammte Beschaffung der Gläser, der Farben und des Einbrennens; die künstlerischen die Komposition und die Ausführung derselben auf den Glastafeln, bei welchen beiden Punkten vollkommene Vertrautheit mit allen technischen Punkten unumgänglich ist. Der

Digitized by Google

ausführende Glasmaler muß seines Materials und der Verhältnisse desselben beim Brennen ebenso vollkündig Herr seyn, wie für die Sphäre, in welcher er thätig ist, eine absolut gediegene Kunstbildung besitzen; wonach alle, im Fall die Fächer sich schreiben, der Figurenmaler als solcher und nicht minder der Ornamentmaler als solcher sein Fach zu erfüllen im Stande seyn muß. Eine gediegene künstlerische Tüchtigkeit und Freiheit ist hiebei aber um so mehr erforderlich, als die Ausführung, auch wenn sie Kopie ist, doch in energischer, mehr oder weniger breiter Weise behandelt werden muß, was sein nur mechanisch arbeitender Kopist — und leider meint man nur zu häufig, daß zur Ausführung der Glasgemälde ein solcher genüge — erreichen kann. Der Komponist, der etwa die Kartons fertigt, muß aber ebenso nicht blos schaffender Künstler im Allgemeinen, und zwar ein Künstler von demjenigen großartigen Talente, das überall für monumentale Zwecke erfordert wird, sondern er muß zugleich auch im Stande seyn, sich den sämmtlichen besondern Anforderungen, welche sich aus der Bestimmung und Technik dieses Faches schon für die Kompostion ergeben, mit Leichtigkeit zu fügen. Daß der komponirende Künstler, wenn er nicht mit eigner Hand zur Ausführung schreitet, die letztere überwachen muß, daß überhaupt eine die ins einzelnste Detail durchgeführte künstlerische Oberleitung nöthig ist, dieß habe ich wohl nicht näher darzulegen. Die größte Gediegenheit der Arbeit aber wird ohne Zweifel eintreten, wenn der komponirende und die Oberleitung führende Künstler sich zugleich selbst als Glasmaler zu bethätigen im Stande ist und nach Erforderniß an die Ausführung selbst Hand anlegt. — Ebenso wesentlich ist schließlich der Besitz eines Lokales mit denjenigen äußeren Einrichtungen, die das neue Gebäude der Glasmalereianstalt zu München bereits in nachahmungswürdiger Weise besitzt.

Wer nicht ein einseitiger Verehrer der Kunst des Mittelalters ist, wird es zugeben müssen, daß die wichtigeren Leistungen der heutigen monumentalen Glasmalerei den Leistungen, die das Mittelalter in diesem Kunstfache hervorgebracht hat, schon ebenbürtig zur Seite stehen. Dürfen wir aber überhaupt der heutigen Zeit vertrauen, dürfen wir es — wozu wir doch guten Grund haben — voraussetzen, daß die heutige Kunst in fortschreitender Entwicklung begriffen ist, so haben wir auch von der monumentalen Glasmalerei, nach so glücklichen neuen Anfängen, Erfolge zu erwarten, die in früheren Zeiten nicht dagewesen sind und die diese Kunstfach in einer wahrhaft gediegenen Vollendung zeigen werden.

F. Kugler.

Nachrichten vom April.

Medaillenkunde.

München. Die Kunst hat ihren großen Beschützer und Freund eingebüßt; indem König Ludwig vom Throne geflogen, hat er zugleich sein umfassendes Wirken für Architektur, Skulptur und Malerei als geschlossen ansehen müssen. In diesen Zeitpunkt fällt die Verwendung einer Medaille, welche C. Voigt zum Gedächtniß eben dieser Wirksamkeit entworfen und ausgeführt hat; ungeahnet wird sein Werk ein Denkmal in der gewöhnlichen Bedeutung, ein Zeugniß nicht der Gegenwart, sondern der Vergangenheit. Die Freunde der deutschen Kunst und ihres großkünstigen Beschützers werden den Doppelwerth dieses Denkmals zu würdigen wissen und dem Künstler mit dankbarer Theilnahme seine Mühe lohnen, und die Gegensetzung rechtfertigen, mit welcher er gearbeitet. Denn unbedenklich gehört diese Medaille zu dem Schönsten, was die kunstvolle Hand Voigts hervorgebracht, und ist gleich bewundernswürdig im Styl, als in der Ausführung. Die Vorderseite trägt des Königs lorbeergekröntes Bildniß mit der Umschrift: **LUDWIG I. KÖNIG VON BAYERN.** Abgesehen von der außerordentlichen Schwierigkeit, auf dem sehr bewegtlichen Gesicht des Königs und seinen wechselnden Formen der Plastik ihr Recht zu gewinnen, ohne der Wahrheit das ihrige zu nehmen, hat Voigt in einem Bildniß auch noch die Aufgabe gelöst, Weichheit, Naturlichkeit und Individualität mit einer breiten, großartigen Behandlung zu verbinden, so daß die Freunde am Werk nachdrittige Quellen hat. Die Rückseite zeigt einen gefügelten Genius auf einem Löwen sitzend. Er ist ganz von vorn genommen, die Linke hält einen Herrscherstab, über dem bewegten Antlitz steht ein Stern, die Rechte hält einen Lorbeerkranz über dem Haupte der Minerva. Es ist der Genius des Königs, der geflügt auf Bayern Kunst und Wissenschaft mit Kränzen der Ehren beschenkt. Auch hier derselbe edle Styl, wie im Bildniß, und dieselbe Feinheit und vollendete Ausführung, namentlich im nackten Oberkörper und dem schöngeordneten Gewand. Wer mit der Anordnung eines Medaillenreliefs vertraut ist, wird die Schwierigkeit kennen, eine gleichmäßige Vertheilung der Höhenpunkte, einen richtigen Wechsel großer Flächen und kleiner Einzelnheiten, eine geschickte Verbindung einer menschlichen Figur, einer Thiergestalt und einer Büste zu finden. Auch diese Aufgabe ist dem Künstler vollkommen gelungen und das Relief stellt sich ohne Lücke und Spreng abgerundet dem Auge dar. — Diese Medaille wird in der k. Münze zu München verkauft und kostet in Silber 10 fl., in Bronze 3 fl., in Britanniametall 2 fl. **ef.**

Alterthümer.

London. In der Nähe von St. Albans hat man bei Ausgrabungen, die im September v. J. veranstaltet wurden, die Grundlagen eines römischen Theaters entdeckt. Herr Stothard zeigte in einer der letzten Versammlungen der „freemasons of the church" Zeichnungen desselben vor. Die Breite des Theaters betrug von Nordwest nach Südost ungefähr 186 (engl.) Fuß und die Länge, das ziemlich erhaltene Proscenium eingeschlossen, 109 Fuß. Die Mauern sind aus römischen Mauersteinen und Kalkstein zusammengesetzt und haben 2 Fuß 6 Zoll und 6 Fuß Dicke. Hinter dem Proscenium gegen Nordost befand sich ein Gemach, das mit rothen Fliesen gepflastert war, die aber bei der ungeschickten Ausgrabung sehr gelitten haben; auch ist eine Menge dieser Fliesen im Laufe der Zeit (bis jetzt) abhanden gekommen. Herr Stothard bemerkt bei dieser Gelegenheit, daß man in Lillebonne in der Normandie ein ähnliches Theater entdeckt, das ganz die Dimension des von St. Albans habe, aber besser erhalten sey. (Ueber Lillebonne und die zwei entdeckten Alterthümer sind zwei Werke erschienen: Revue Memoires sur les ruines de Lillebonne. 1821. 8., und Guilmeth Histoire de la ville et des environs de Lillebonne. 1812. 8.)

Literatur.

Oldenburg. Dr. H. Guttner; Versuche zur bildenden Kunst der Alten. Ein Handbuch für das Verständniß ihres Wesens, ihrer Geschichte und ihrer berentendsten Werke. Erster Band. Mit einer Kupfertafel. 25 Bogen gr. 8. 1⅞ Thlr. Verlag der Schulzischen Buchhandlung.

Brüssel. Mémoires sur les sculpteurs et architectes des Pays-bas, par Ph. Baert, bibliothecaire du Marquis de Chasteler; publiés par M. le Baron de Reiffenberg, membre de l'academie Royale de Belgique.

Sur le sculpteur Belge Gabriel de Grupello par M. le Baron de Reiffenberg, membre etc.

Obschon beide kleine Schriften nur fragmentarische Notizen enthalten, so sind sie doch ein sehr beachtenswerthes Beitrag zur belgischen Kunstgeschichte, namentlich zu Nachträgen für Künstlerlexica ꝛc. zu empfehlen. Das erste Schriftchen, dessen Manuscript vom Jahr 1812 herrührt, beginnt mit Jacques de Germes aus der Mitte des 15ten Jahrhunderts und endet mit Pierre François le Jeune, der 1721 zu Brüssel geboren ist. **ef.**

Bekanntmachung.

Die geehrten Künstler, welche zu der am 16. Juli d. J.

allhier beginnenden und 6 bis 8 Wochen dauernden Kunstausstellung ihre Arbeiten einzusenden vorhaben, werden dringend ersucht, die Anmeldung derselben, nebst kurzer Angabe ihres Gegenstandes spätestens bis

zum 8. Juli

anher mitzutheilen und dieselben in den anzufertigenden Katalog mit aufnehmen zu können.

Dresden, am 10. Juni 1848.

Der akademische Rath.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

Nr. 31. Sonnabend den 24. Juni 1848.

Archäologie.

Mythologie und Symbolik der chriſtlichen Kunſt von der älteſten Zeit bis ins 16te Jahrhundert. Von Ferdinand Piper, Profeſſor der Theologie an der Univerſität zu Berlin. Erſter Band. (Auch unter dem Titel: Mythologie der chriſtlichen Kunſt von der älteſten Zeit bis ins 16te Jahrhundert. Erſte Abtheilung.) Weimar, Druck und Verlag des Landes-Induſtrie-Comptoirs. 1847. XLIII u. 510 S. 8.

Bei dem großen Aufſchwung, den in der jüngſten Zeit das Studium der Geſchichte der bildenden Künſte genommen hat, und bei der großen Anzahl von Werken, die ſich die wiſſenſchaftliche Ergründung des Verlaufs und der innern Entwickelung derſelben zur Aufgabe gemacht haben, ſind es vor allen zwei beſtimmte Richtungen, die vorzugsweiſe verfolgt und mit beſonderer Konſequenz ausgebildet worden ſind.

Einmal nämlich iſt man bei kunſthiſtoriſchen Unterſuchungen darauf ausgegangen, den formalen Charakter einzelner Meiſter oder ganzer Schulen zu beſtimmen. Man hat hier ein Beobachten des Gefühls, dort ein Ueberwiegen verſtändiger Auffaſſung geſehen, hier eine ſentimentale, dort eine mehr ſinnliche Behandlungsweiſe nachgewieſen. Auf dieſe Weiſe ſind die einzelnen Meiſter charakteriſirt, dann beſtimmten Schulen ihre beſtimmten Eigenthümlichkeiten zuerkannt worden, und die Kenntniß ihrer Aufeinanderfolge ſowie ihrer innern begriffsmäßigen Verknüpfung konnte mit Recht als weſentlicher Theil der Kunſtgeſchichte ſelbſt betrachtet werden.

Der zweite Punkt betrifft die Technik. Das techniſche Verfahren iſt in allen Schulen ein anderes geweſen, und mit einer höheren Entwickelung der künſtleriſchen Ideen iſt eine größere Entwickelung der Technik ſtets Hand in Hand gegangen. Der Begriff der Technik iſt hier im weiteſten Sinne zu nehmen und umfaßt, um zunächſt von der Malerei zu reden, alle einzelnen Theile und Seiten derſelben: in der Zeichnung das Studium und die künſtleriſche Anwendung der Anatomie, der Gewandung, Perſpektive; in der Farbengebung die Lehre von der Schattengebung, vom Helldunkel, der Luftperſpektive, die Wirkung der Farben neben und aufeinander u. ſ. w. Dieß Alles läßt ſich unter dem gemeinſchaftlichen Namen der Malweiſe begreifen, und wenn nach der obigen Auffaſſung die Kunſtgeſchichte als Geſchichte der Meiſter und Schulen erſchien, ſo erſcheint ſie nach dieſer zweiten als Geſchichte der Malweiſe.

Je mehr ſich nun aber der Zuſammenhang herausgeſtellt hat, in welchem die Entwickelung der Kunſt mit der jedesmaligen Bildungsſtufe gewiſſer Völker oder Zeitabſchnitte ſteht, je deutlicher es ſich gezeigt hat, daß eben der ſachliche Gehalt dieſer Bildung auch die weſentliche Grundlage aller gleichzeitig geſchaffenen Kunſtwerke ausmacht, deſto mehr mußte auch die Nothwendigkeit einer dritten Auffaſſungsweiſe der Kunſt anerkannt werden. Es iſt dieß die Auffaſſung nach dem Gegenſtande, dem ſtofflichen Gehalt der Kunſtwerke, als in welchem ſich der innige Zuſammenhang der Kunſt mit dem faktiſchen Ideengehalt des Lebens ſelbſt am allerdeutlichſten ausprägt. Die Ueberzeugung, daß von dieſer Richtung eine große und bedeutende Förderung der Kunſtgeſchichte zu erwarten ſey, hat ſich dem Ref., der ſich ſchon ſeit längerer Zeit mit ſpeziellen in dieß Gebiet einſchlagenden Forſchungen beſchäftigt, immer mehr und mehr aufgedrängt, und zu um ſo größerer Genugthuung mußte es ihm daher gereichen, dieſelbe Ueberzeugung ſo beſtimmt auch von anderer Seite getheilt und ſogleich in ſo umfaſſender Weiſe bethätigt zu ſehen, wie dieß durch das vorliegende Werk geſchieht, welches ſich den trefflichen, aber wenig zahlreichen Werken, die unſere Literatur in dieſer Beziehung aufzuweiſen hat, auf eine würdige Weiſe anreiht.

Der Verf. geht davon aus, die Kunſt als eine der wichtigſten Quellen der hiſtoriſchen Theologie zu behandeln, und ſtellt ſomit das Werk, welches dem Profeſſor Dr. Neander gewidmet iſt, eigentlich ſogleich auf theologiſchen Boden. Es bedarf indeß wohl kaum einer Vorbemerkung, daß wir bei vorliegender Anzeige deſſelben die theologiſche Seite des Gegenſtandes durchaus bei Seite laſſen und dagegen nur die eben ſo weſentliche kunſthiſtoriſche Seite deſſelben berühren werden. Nur der Worte ſey hier erwähnt, womit der Verf. ſogleich im Eingange der Vorrede die Bedeutung der Kunſtwerke als Quelle für die Kenntniß namentlich des chriſtlichen Lebens feſtſtellt. „Die Kunſt,“ ſagt er daſelbſt, „welche von der Kirche ausgegangen und das ganze Mittelalter hindurch ihr treu geblieben iſt, offenbart in ihren Werken den Geiſt, den ſie regiert hat; die religiöſe Erregung, wie der ſittliche Charakter jedes Zeitalters ſtellt in ihnen ſich dar, freilich verſchieden nach Maßgabe der techniſchen Mittel, über welche ſie jedesmal zu verfügen hat, und der Hingebung, mit der ſie an die Gegenſtände der chriſtlichen Erkenntniß ſich wagt. Doch läßt ſie die ganze Geſtalt des Lebens durchſcheinen, wie überhaupt die Kunſt die verborgenen Tiefen des Lebens in Gefühl und Anſchauung, mehr als Wort und Schrift es vermag, allſeitig ans Licht bringt. Man wird alſo vorzugsweiſe die Werke der Kunſt zu berückſichtigen haben, um das chriſtliche Leben zu erforſchen, indem man auf den Grund der künſtleriſchen Darſtellung eingeht.“ Was nun die ſpezielle Aufgabe des vorliegenden Werkes betrifft, ſo iſt dieſelbe eine doppelte und bezeichnet der Verf. dieſelbe folgendermaßen: „die erſte Aufgabe betrifft die mythologiſchen Vorſtellungen, welche auf dem Gebiet der chriſtlichen Kunſt Eingang gefunden haben; ihre Geſchichte iſt der Gegenſtand dieſes erſten Bandes, deſſen zweite kleinere Abtheilung, von der Aufnahme der Naturgetheiten in die chriſtliche Kunſt, bald nachfolgen ſoll.“ S. XIV. „Schon aus der Mythologie der chriſtlichen Kunſt heißt es ferner S. XXXII: ergibt ſich ein umfängtlicher Stoff für unſere zweite Aufgabe, die Symbolik derſelben, welche der zweite Band umfaſſen wird, da viele mythologiſche Vorſtellungen in ſymboliſcher Bedeutung herübergenommen ſind. Uebrigens aber bewegt ſich dieſelbe rein innerhalb der Kirche, in welcher der einfältige Glaube mit der

Digitized by Google

strengen Wissenschaft und beide mit der Kunst sich vereinigt haben, die Schätze christlicher Erkenntniß in Symbolen ausgeprägt zur Anschauung zu bringen."

Gehen wir nun zunächst zu dem ersten Theile über, so hat der Verf. die Aufgabe, die er sich gestellt, im allerweitesten Sinne aufgefaßt, indem er die Darstellungen heidnisch-mythologischer Gegenstände nicht nur in ihren innern Bezügen zum Wesen christlicher Kunst oder dem Inhalt des christlichen Lebens, sondern auch ohne solche Bezüge als Bedingung voraussetzen eben nur ihres Vorkommens in der christlichen Kunst wegen behandelt. So ist der erste Band eigentlich weniger eine Mythologie der christlichen Kunst, indem man nach dem gewöhnlichen Gebrauch etwas ganz Anderes darunter versteht (Vorrede S. xv), sondern eine klassische Mythologie in der christlichen Kunst, d. h. eine systematische Behandlung sämmtlicher aus den klassischen Religionen entlehnten Darstellungen, die der Zeit nach bestritte die Blüthe jener Religionen, also auf das Gebiet des Christenthums fallen. Es ist somit eine Art Nachgeschichte klassischer Kunstmythologie und nachdem so der Aufgabe die weiteste Ausdehnung gegeben ist, tritt erst die Sonderung ein, ob die abgegrenzten Theile innere Bezüge zur christlichen Religion als solche finden oder nicht. Ich kann diese Ausdehnung, obschon die Kehrseite beider Theile dadurch anscheinend nicht unbedeutend vermindert wird, nur loben, indem dadurch einmal jedem Zweifel, ob eine Darstellung solche Bezüge habe, und ob dieselbe daher in den Bereich der Untersuchung aufzunehmen sey oder nicht, entgangen wird und in dem über die Nothwendigkeit hinaus gebotenen Mehr durchaus kein Nachtheil liegt, wie er in dem Minder allerdings enthalten seyn würde. Aber diese Art der Auffassung bringt auch einen positiven Vortheil mit sich, indem sich eine große Klasse von Kunstwerken mythologischen Inhalts, welche, einer neueren Entwickelungsperiode angehörig, mit dem Wesen der christlichen Religion scheinbar durchaus nichts mehr zu thun haben, bei näherer Betrachtung als wesentliche Bestandtheile einer zwar durch mannigfache Einflüsse klassischer Bildung gewaltig erschütterten und umgebildeten, doch ihrem Prinzipe nach noch immer christlichen Welt- und Lebensanschauung jener Periode ergibt. Ein großer Umschwung aller Verhältnisse hatte nämlich, und zwar vorzugsweise seit der Mitte des 15ten Jahrhunderts, wesentliche Elemente klassischer Bildung zu neuer Geltung gebracht und es ist interessant, wie gerade die Götterlehre der Alten inmitten eines christlichen Welt- und Staatslebens in alle Zweige auch der redenden Künste und selbst der Wissenschaft eindringen konnte, welche doch, wie der Verf. S. 290 sagt: „gerade die Reinheit der Lehre zu bewahren und die christlichen Vorstellungen zu läutern" berufen war. Hieron handelt namentlich der an treffenden und beziehungsreichen Zügen reiche § 34. „Uebergang aus dem Mittelalter in die neuere Zeit. Mythologische Elemente in der allgemeinen Bildung" S. 277 und § 35 „Benutzung mythologischer Vorstellungen seit dem 15ten Jahrhundert" S. 290 ff. Wie bedeutend aber und wie groß die daraus hervorgehende Erweiterung des Planes sey, ist schon ganz äußerlich daraus zu entnehmen, daß die Behandlung der hieher gehörigen Kunstwerke bei weitem den größeren Theil des vorliegenden Bandes ausmacht. Derselbe handelt, da der Verf. für die Mythologie eine Eintheilung je nach der verschiedenen Bedeutung der mythologischen Personen hat eintreten lassen, von den historisch-mythologischen Vorstellungen in der christlichen Kunst, während die zweite Abtheilung die physisch-mythologischen Vorstellungen umfassen wird, als welche der Verf. solche bezeichnet, „in denen Elemente der Natur als Personen zur Erscheinung kommen," S. 37, wie er denn auch in der Vorrede S. xiv geradezu von Naturgesetzheiten gesprochen hat. Obgleich es nun allerdings gewagt scheinen dürfte, vor Kenntniß der vollständigen Durchführung dieser vom Verf. angenommenen Eintheilung ein bestimmtes Urtheil darüber abzugeben, so kann ich doch nicht umhin, hier gleich von vornherein den Wunsch auszusprechen, der Verf. hätte diese Sonderung nach dem Gehalt und der Bedeutung der mythologischen Vorstellungen nicht eintreten lassen. Einmal nämlich scheint es unumgänglich, daß dadurch, wie wir dieß bei mannigfaltigen Unterabtheilungen wegen zum Theil schon bei den vorliegenden Bande bemerken, die stetige und fortlaufende Entwickelung, der der Gegenstand sehr wohl fähig ist, auf erheblich Weise unterbrochen und zum Nachtheile des Ganzen zerissen werde, wenn neben die Entwickelung der historischen Vorstellungen nun noch eine zweite, im Ganzen doch wohl gleichzeitige Reihe, die der physisch-mythologischen Vorstellungen tritt. Zweitens aber, und dieß ist das Wichtigste, wird sich eine solche Trennung innerhalb der Mythologie selbst schwerlich genügend durchführen lassen, indem hier die Begriffe historischer und physischer Darstellung keineswegs so streng gesondert sind und abgeschlossen neben einander stehen, als nöthig seyn würde, um auf ihrem specifischen Unterschiede eine durchgreifende Eintheilung der sie behandelnden Kunstwerke zu begründen. Macht doch gerade die innige und innerennbare Verbindung historischer und physischer Elemente eine der wesentlichsten Eigenthümlichkeiten der gesammten klassischen Mythologie aus! Als Beweis hiefür läßt sich sogleich anführen, daß fast sämmtliche von dem Verf. in dem ersten Theile angeführten mythologischen Personen und Vorgänge, die er als historische bezeichnet, mit demselben Recht auch den physischen Vorstellungen zugerechnet werden können, und das sogar seine eigene Auffassung darauf hindeutet, wenn er z. B. in dem Absichnitt über die Formellen Typen „Sol Apollo im Aufgang" S. 78 mit dem den Himmel fahrenden Glied zusammenstellt und S. 94 Apollo schlechthin als „Sonnengott" bezeichnet wird, als welcher er, ein Element der Natur zur Erscheinung bringend, doch gewiß den physisch-mythologischen Vorstellungen zugehört hätte. Dasselbe gilt dann ferner von Jupiter und Juno, von Bacchus und Diana (S. 87), von Theseus und Herkules (S. 128), von den Dämonen des Meeres (S. 218) u. s. f., und es ist schwer abzusehen, wie der Verf., wenn er diese und andere mythische Personifikationen den historischen zuzählt, daneben noch eine besondere Klasse von physischen Vorstellungen konstituiren will, denen der ganze zweite Theil gewidmet seyn soll. Indeß kann dieß Alles, ehe nicht dieser zweite Theil selbst vorliegt, nur als vorläufiges Bedenken angesehen werden, und muß ein definitives Urtheil über diesen Punkt bis zur gänzlichen Durchführung des vom Verf. befolgten Eintheilungsprinzips vorbehalten bleiben.

Nach einer Einleitung, in der der Verf. von der Kunst des werdenden Christenthums und von deren Verhältniß zu der des heidnischen Alterthums ausgehend, die wesentlichsten Bezüge seiner Aufgabe zur Geschichte der Kunst, wie zu der der Kirche und Religion auseinandersetzt, geht derselbe zum ersten Abschnitt über, welcher von den historisch-mythologischen Vorstellungen von typischer Bedeutung handelt (S. 64—157), während die größere Hälfte des Buches dem zweiten Abschnitt, von den historisch-mythologischen Vorstellungen von eigentlicher Bedeutung gewidmet ist (S. 158—502). Unter den Typen nun werden die formellen Typen gleichsam einleitungsweise vorangestellt und es werden dies selben als solche bestimmt, „von denen man, indem sie der christlichen Kunst angeeignet wurden, mit Beseitigung ihres heidnischen Inhalts nur die Form beibehalten hat. Solchen formellen Typen kommt dann ein mythologischer Charakter nicht mehr zu, da das Typische nur in der antiken Komposition liegt, die zum Träger einer christlichen Idee geworden" S. 64. So kommen dann derartige Typen theils im christlichen Alterthume vor und sind als solche die Vorstellungen des Baumes mit dem Drachen zu betrachten, dessen Motiv der altgriechischen Sage angehört

Digitized by Google

und der dann ganz formell auf die Darstellung des Sündenfalls übertragen, seine ursprüngliche Bedeutung in christlichen Kunstwerken ganz aufgibt; dahin gehören ferner Sol-Apollo im Aufgang, dessen Motiv für die Darstellung von Elias' Himmelfahrt benützt ist (S. 75), Mercurius der Widderträger, als formelles Vorbild Christi, des guten Hirten (S. 77 f.). Eine ganz andere Bedeutung hat die Erscheinung formeller Typen in der Zeit der Wiedererstellung der Kunst. Denn wenn man z. B. in dem Kopfe des Abel an der Kanzel zu Wechselburg oder an einigen Köpfen auf Gemälden des Guido Reni eine Aehnlichkeit mit dem der Niobe gefunden, wenn eine Maria[1] einmal in ihrer hohen Gestalt einen wirklich junonischen Charakter zeigt, oder wenn sich in den allegorischen Figuren des Nicola Pisano[2] irgend eine Aehnlichkeit mit Jupiter und Juno entdecken läßt, so sind solche Analogien, wenn nicht durchaus zufällig, nur aus dem allgemeinen Eindruck antiker Kunstwerke abzuleiten, ohne daß bestimmt irgend ein bestimmter Charakter der antiken Kunst als Vorbild für diese oder jene Figur der Darstellung gedient hätte. Es handelt sich hier also durchaus um nichts Typisches mehr und scheint der Verf. jener Analogien auch nur der äußerlichen Vollständigkeit wegen Erwähnung gethan zu haben.

Den formellen stehen nun die materiellen Typen gegenüber, „in denen die Idee, welche in der Kunstvorstellung ausgeprägt ist, dafür angesehen wird, in das Christenthum hinüber zu weisen, mit einer christlichen Idee sich zu decken; so daß die heidnische Kunstvorstellung ihrem Inhalte nach als Vorstufe und Vorbild für einen Gegenstand des christlichen Bekenntnisses erscheint." S. 64. Auch diese behandelt der Verf. wieder nach der Anordnung der Zeiten. Im Alterthum sind es nun zunächst Jupiter und Apollo, von denen Idee ein Uebergang zu dem Gott des Christenthums möglich war (S. 94). Für Apollo war diese Möglichkeit dadurch gegeben, daß, als sich das Heidenthum theils aus inneren Gründen, theils durch Einflüsse des nun sich greifenden Christenthums allmählig in sich selbst auflöste, die philosophisch-religiöse Spekulation, die nun an die Stelle der Volksreligion trat, sich vorzugsweise dem Sonnengestirne zuwendete, indem die Sonne, als das strahlendste und wohlthätigste Gestirn, die Quelle des Lichts und der Wärme, mithreder für das Wesen oder die Erscheinungsform oder das Sinnbild der Gottheit genommen wurde" S. 95. Dazu kam von der andern Seite, daß auch die Christen in poetischer Weise die Sonne als Bild Christi betrachteten, wovon der Verf. S. 96 mehrere Belege gibt, und so war von beiden Seiten der Weg angebahnt, Apollo selbst als Vorbild für die Darstellung Christi zu benutzen, zumal da man in den älteren Zeiten sich Christus mehr als Jüngling dachte und es so namentlich den aus dem Heidenthume übergegangenen Christen nahe liegen mußte auf den Typus Apollo's zurückzugehen, in welchem die Schönheit und Anmuth des Jünglings ihren höchsten und reinsten Ausdruck gefunden.

„Wenn die Idee des Apollo, sagt der Verf. weiter S. 105, mittelst der Sonne, die als eine Offenbarung der Gottheit in der Natur erschien, zu Christus, dem Mittelpunkte der geschichtlichen Offenbarung überleitet, so konnte von Jupiter vielmehr zu Gott dem Vater der Uebergang gemacht werden." In der Idee des Jupiter hat von jeher eine gewisse monotheistische Bedeutung gelegen, und die Ansicht, namentlich des späteren Heidenthums, hatte diese Idee dem Standpunkte nahe gerückt, von dem sie auf den Begriff Gottes des Vaters in der christlichen Religion übertragen werden konnte. In diesem Sinne findet denn auch Berufung auf Jupiter sowohl von heidnischer als von christlicher Seite statt und wie der Name Jupiter geradezu auf Gott Vater angewendet wird, so lehrt ein interessantes Beispiel, daß auch der Name Jehovah auf den Jupiter der Heiden übertragen worden.

Hieran schließt sich nun die Betrachtung der aus der Heroengeschichte entlehnten Typen, auf die wir hier jedoch nicht näher eingehen können. Für die spätere Zeit des Mittelalters ist es interessant, daß bei Dichtern der Name Jupiter auf Gott Vater (Alanus ab Insula), und in italienischer Form als Giove sowohl auf Christus (Dante), als auch auf Gott Vater (Petrarca) angewendet wird. Analogien in der Kunst aber, wie z. B. die zwischen Christus in dem letzten Gericht des Michel Angelo und Jupiter, fallen meiner Ansicht nach kaum unter diese Betrachtung, indem sie rein stylistischer Art sind und in dieselbe Kategorie, als die formellen Typen gehören, von denen der Verf. S. 86 die 90 gehandelt hat.

Nach einigen Bemerkungen über das Vorkommen mythischer und historischer Ereignisse des Alterthums als Parallelen mit solchen der evangelischen Geschichte (S. 143 bis 157) geht der Verf. zu dem zweiten Hauptabschnitt über, welcher die historisch-mythologischen Verstellungen von eigentlicher Bedeutung zum Gegenstande hat. Treflich ist hier zunächst in der Einleitung die Möglichkeit ausgeführt, wie heidnische Verstellungen in ihrer eigentlichen Bedeutung, also als heidnisch auf Kunstwerken christlicher Art überhaupt Platz finden konnten. Es wird in dieser Beziehung, neben der Thatsache, daß beim Aufsören der feindlichen Spannung zwischen Christenthum und Heidenthum, nach Besiegung des letzteren, allmählig manche heidnische Verstellungen eindringen konnten, ohne daß jedoch jemals die christliche Kunstentwickelung irgendwie erheblich modifizirt worden wäre, sehr richtig daran erinnert, daß durch den täglichen Gebrauch manche mythologische Verstellungen so abgeschliffen worden, daß man kaum mehr an ihren heidnischen Ursprung gedachte, an allerwenigsten aber sich über ihre heidnische Bedeutung Rechenschaft gegeben hätte; es wird ferner hervorgehoben, daß sich namentlich im öffentlichen leben mancherlei heidnische Prädikate, wie divus, aeternus erhalten hatten, die der Idee der christlichen Religion schnurstracks zuwider liefen u. s. f. Was dagegen die mythologischen Kunstverstellungen betrift, so konnten dieselben, ohne daß man ihren heidnischen Gehalt verkannte, oder dadurch den christlichen Religionswahrheiten zu nahe treten wollte, sehr wohl in die christliche Kunsthätigkeit aufgenommen werden, indem man sie „allegorisch deutete" und ihnen so „Gedanken von allgemein menschlicher Bedeutung unterlegte." „Mythologische Verstellungen dieser Art," sagt der Verf. S. 160, „wurden um so eher in die christliche Kunst herübergenommen, wenn sie in der Anknüpfung an bestimmte Epochen des Lebens, wie Hochzeit und Tod, oder auch auf öffentlichen Denkmälern, wie Münzen, stereotyp geworden waren. Solche Verstellungen haben etwas Unverwüstliches, und tauchen auch in einer ganz andern Sphäre des Denkens, der sie sich accommodiren, immer wieder auf." Der wichtigste Punkt dagegen ist der, daß man ohne alle solche Beziäge die Gegenstände der griechischen und römischen Mythologie, eben ihres schönen Gehaltes wegen, mit Eifer und Vorliebe behandelte und weil sie einer nach freier und ungehinderter Entwickelung strebenden Kunst die reichste Fülle von künstlerischen Ideen und Motiven darbot. „Damals (im christlichen Alterthume), sagt der Verf. S. 161, waren es heidnische Reminiscenzen, welche der christlichen Kunst durch Herkommen und Macht der Gewohnheit sich aufdrängten. Ganz anders verhielt es sich im Zeitalter der wiedererwachenden Kunst. Das Alterthum erschien als ein abgeschlossenes Gebiet menschlichen Lebens und Wissens, das aber reiche Lebenskeime in sich enthielt, welche in die mittelalterliche Bildung verpflanzt die Macht hatten, ein neues Zeitalter heraufzuführen. Nachdem christliche Wissenschaft und Kunst ebenfalls

[1] Auf dem Deckel eines Evangelistariums in der Schloßkirche von Quedlinburg.

[2] Die Figuren der Unsicht und der Treue an der berühmten Kanzel im Baptisterium zu Pisa.

Digitized by Google

ein abgeschlossenes Gebiet selbstständig sich ausgewirkt hatten, suchten sie nun frei ihren Gegensatz, um dadurch zu höherer Vollendung aufzustreben. So ist es ein wissenschaftliches und künstlerisches Interesse, welches zu den Werken und Anschauungen des heidnischen Alterthums zurückführt und so auch dem Gebiet, das die Blüthe der antiken Welt enthält, dem religiösen Mythus sich nicht verschließt. Ueber die daher entlehnten Kunstvorstellungen dominirt zwar noch längere Zeit die christliche Kunst mit den in ihr einheimischen Ideen; aber es will doch viel sagen, daß jene wenn auch nur in Beiwerken denselben zur Seite treten durften. Im Verfolg lassen löst sich endlich das Band mit der Kirche, welches der mittelalterlichen Kunst ihre Weihe gegeben hatte: die Künstler versuchten sich zum Theil mit Vorliebe auch in die mythologischen Ideen der vorchristlichen Zeit, welche der Kunst vollkommen so gelüstig werden, wie die christlichen Gegenstände. Und so bezeichnet das Zeitalter, in welchem die christliche Kunst zu höchster Blüthe gelangte, zugleich das Ende derselben und den Uebergang in die moderne Kunst."

Es liegt nicht in unserer Absicht, auf den reichhaltigen Inhalt dieses Abschnittes, der die größere Hälfte des Buches ausmacht, näher hier einzugehen; in Betreff der Form indeß können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, daß es für die anschauliche und organische Gliederung des Ganzen sehr wünschenswerth gewesen wäre, der Verf. hätte die zahlreichen Unterabtheilungen aufgegeben, in denen sich sachliche und chronologische Eintheilungsprinzipien stets mit einander kreuzen und die durch allzuhäufige Unterbrechungen des Flusses einer stetigen exganischen Entwickelung das Interesse des Lesers vielleicht mehrfach ermüden dürften. Bei dem Beherrschen eines Prinzips, etwa des der einfachen Zeitfolge hätten sich dagegen die verschiedenen Stoffe, die doch alle, mögen sie der Götter- oder Heroengeschichte angehören, sehr verwandte Natur sind, leicht und übersichtlich geordnet, während bei der jetzt angenommenen Eintheilung in mythologische Vorstellungen A aus der Götterwelt (S. 162 bis 342), B Dämonen (S. 342 bis 409), C Heroen (S. 409 bis 446) und D aus der Thierfabel (S. 446 bis 471) jedes einzelne Abschnitt wiederum für sich chronologisch angeordnet ist und so oft ganz verwandte und auch der Zeit nach einander nahestehende Gegenstände an ganz verschiedenen Stellen zur Behandlung kommen.

Mit dieser Bemerkung, in der wir das Gefühl der meisten Leser ausgesprochen zu haben glauben, schließen wir diesen kurzen Bericht, indem wir noch den Wunsch aussprechen, durch das Erscheinen des zweiten Bandes bald wieder auf ein Werk zurückgeführt zu werden, für welches wir in mehrfacher Beziehung dem Verf. verpflichtet sind; einmal daß er schon durch die Stellung seiner Aufgabe einen wichtigen Schritt auf demjenigen Felde der Kunstgeschichte gethan hat, das der Bearbeitung bisher noch am meisten entbehrte, und sodann, daß er diese Aufgabe mit einem so großen Aufwande sorgsamsten Fleißes und mit einer Unbefangenheit gelöst hat, die seinem Werke nicht nur für die theologische Wissenschaft des christlichen Lebens, sondern insbesondere auch für die Geschichte der Kunst einen Werth beilegt, der sich schon in den vorliegenden Theile genugsam bekundet und von dem wir die feste Ueberzeugung hegen, daß er sich mit jedem weiteren Schritte von Neuem bewähren und bestätigen werde.

Ernst Guhl.

Nachrichten vom Mai.

Persönliches.

Dem Oberbaninspektor Weishaupt in Ansbach ist von dem König von Preußen der Charakter als Baurath beigelegt worden.

Die Königl. Akademie der Künste zu Berlin hat den Aufseher der Dekorationsmalerei in der königl. Porzellanmanufaktur, Blumenmaler Hermann Loschen, zu ihrem akademischen Künstler ernannt.

Wilhelm v. Kaulbach ist aus München mit seinen beiden Schülern Mayr und Echter in Berlin eingetroffen, um sich bereits im vorigen Jahre begonnenes Freskogemälde im neuen Museum zu vollenden.

Versteigerung.

London. Es hat hier die Versteigerung der Sammlung des Herrn Wells stattgefunden. Die Auktion hat für 125 Werke 30,000 Pfd. St. gebracht. Am höchsten wurden bezahlt: Et. Thomas, Aumosen darstellend, von Murillo 2850 Guineen (etwa 20,000 Thlr.), ein Porträt von Velasquez 4500 Thlr., eine Landschaft von Claude le Lorrain 14,700, weibliche Figur von Greuze 5000 Thlr., zwei Landschaften von Ruysdael 4900 Thlr. und 2500 Thlr., drei Seestücke von van der Velde 3500 Thlr., 1500 Thlr. und 1400 Thlr., Landschaft von Hobbema 4200, zwei kleine Genrebilder von Metzu 2100 Thlr. und Mieris 2800 Thlr., Porträt von Rembrandt 1700 Thlr., Porträt ganze Figur von van Dyk 3250 Thlr., Viehstand an der Heerstraße von Wade 7000 Thlr., Blumenstück von Huysum 2800 Thlr., ein Blumen- und ein Fruchtstück von Rachel Ruysch, zusammen für 7000 Thlr., Viehstücke von du Jardin 1450 und 3600 Thlr., von Cuyp 2100 Thlr., A. van der Velde 1400 und 1600 Thlr., Beeghem 2450 und 1750 Thlr., Winterlandschaft von v. d. Neer 1400 Thlr., Genrebildchen von Steen 1200 und 1080 Thlr.

Ausstellungen.

Stuttgart. Die Ausstellung des rheinischen Kunstvereins ist gegenwärtig hier im Lokal des Königl. Museums der Künste eröffnet. Auch ist eine Reihe von Gemälden, die der hannoversche Kunstverein bisher gelenkt hat, in diese Ausstellung mit aufgenommen. Besondere Anziehungskraft versieren ein Bild aus dem historischen Genre vom Professor Rustige und zwei treffliche Bildnißgemälde von P. Kupfer aus Breslau, wovon das eine unserer schönen Kronprinzessin, das andere die berühmte Sängerin Jenny Lind darstellt. Im Ganzen ist die Ausstellung sehr arm an guten Leistungen.

London. In London sind gegenwärtig gleichzeitig drei Kunstausstellungen: zu Suffolkstreet in Pall-Mall und in der Society of British Artists. Die letztere ist die wichtigste, da sie nur Gemälde von einer „freien Ausstellung," einer ganz neuen Unternehmung, wo eine Anzahl Künstler zusammen getreten, um ihre Werke besonders dem Publikum zu zeigen. Es sind 438 Gemälde, 11 Skulpturen ꝛc. Der freie Eintritt lockt übrigens erst vom 26. Juni an. Die dritte Ausstellung ist die von Aquarellgemälden, in welchen bekanntlich die Engländer eine große Virtuosität besitzen.

cf.

An Künstler und Lithographen.

Künstler und Lithographen, welche unpublizirte Steine guter, das neue Testament illustrirender Gegenstände nach Originalzeichnungen bekannter Künstler zu verkaufen haben, werden gebeten, einen Abdruck dieser Steine nebst Angabe der Kaufsbedingungen unter untenstehender Adresse franco an Herrn C. B. Reneld in Hamburg zu senden; Künstler, welche Zeichnungen zum neuen Testament ganz oder zum Theil vollendet haben, werden ebenfalls eingeladen, Skizzen derselben auf demselben Wege an das unterzeichnete Haus gelangen zu lassen, da, falls die Preise mäßig und die Gegenstände dem Zwecke entsprechend sind, die Unterzeichneten Ankäufe derartiger Steine und Zeichnungen zu machen wünschen.

London. 157 Regent Street.

Hering & Remington,
Kunstverlagshandlung.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

№ 32. Donnerſtag den 29. Juni 1848.

Die deutſchen Reformen und die deutſche Kunſt.

Will's du in meinem Himmel mir mit leben,
So oft du kommſt, er ſoll die offen ſeyn

Deutſchland ſteht im Begriff ſich neu zu geſtalten, Rechte und Pflichten neu zu ſcheiden nach Bedürfniß und Kräften, und unter dem ſchützenden Gedanken von Freiheit, Einheit, Macht und möglichſt allgemeiner Wohlfahrt des Volkes ſeine Schätze neu zu vertheilen. Wenn nun Lehr- und Wehrſtand, Handel, Gewerbfleiß, Landbau und Alles, was durch die Gemeinſchaft beſteht, dabei mit offner Hand ſich einfindet und ſeine Forderungen begründet, ſoll die Kunſt allein in edler Beſcheidenheit zurückſtehen und warten bis man ſie ruft, um ſich zuletzt mit dem Glücke des Dichters zu tröſten, auf das wir in unſerm Motto hingewieſen? Ich glaube, nein! und ergreife das Wort zu ihren Gunſten, vor denen, die nun die Schickſale in unſerm Lande zu lenken berufen ſind.

Mit überwiegender Mehrheit haben unſere Künſtler der Reformbewegung ſich angeſchloſſen, und als Gefahren auftiegen und Widerſtand nöthig wurde gegen Drohungen von außen und von innen, da waren ſie unter den Erſten, welche die Waffen ergriffen und zu Freiſcharen ſich ſammelten, das Gemeinweſen zu ſchirmen mit Leib und Leben. Aber ebenſo ſind ſie unter den Erſten, von denen man die ſchützende Hand genommen: Jünger und Meiſter ſind ſich ſelbſt überlaſſen und der Noth. Ihre Werke werden den Luxusartikeln zugezählt und die öffentlichen Blätter, vor wenigen Monden noch das weite Forum für Lobpreiſungen ſelbſt der unbedeutendſten Dinge, haben jetzt keinen Raum für Erwähnung des bedeutendſten. Das Gedächtniß der Künſtler iſt wie ausgetilgt aus dem öffentlichen Leben — und doch haben ſie um daſſelbe große und weſentliche Verdienſte. Es ſey mir geſtattet nur an zwei derſelben zu erinnern.

In den Kunſtdenkmalen eines Volkes iſt ſeine Geſchichte niedergelegt, offen, überſichtlich, ſelbſt in Bruchſtücken noch vollſtändig und wahr. Die Geſchichte Deutſchlands in den letzten dreißig Jahren wäre unfaßlich traurig — ohne die Kunſt. Die Kräfte, welche jetzt Deutſchland bewegen und bilden, waren unwahrnehmbar, oder — wahrgenommen — unterdrückt, und aus manchem ſonſt unverzagten Herzen war aller Glaube daran geſchwunden; wiewohl ohne ſie die Nation keine Zukunft hatte. In dieſer trüben und troſtloſen Zeit war es die deutſche Kunſt mit ihren großen Werken, mit ihrem ſchöpferiſchen Vermögen, ihrer Fülle der Eigenthümlichkeit, ihrem Muth, ihrer Ausdauer, ihrer Freudigkeit, welche Zeugniß ablegte von dem lebendigen, thätigen, unbezwungenen Geiſte der Nation. Denn würdige Werke entſtehen nicht in unwürdiger Zeit, und edle Bildungskraft wohnt nicht im abverdorbenen Körper.

Neben dieſem Verdienſt um ideelle Intereſſen hat die deutſche Kunſt aber auch ein ebenſo unbeſtreitbares um die materiellen unſeres Volkes, und wir legen um ſo mehr Werth darauf, als man grade dieſe bei politiſchen und ſocialen Reformen überall in den Vordrund ſtellt, ja in Bezug auf die herrſchende Noth der arbeitenden Klaſſe gradezu zur Lebensfrage macht.

Unter den deutſchen Ländern iſt Bayern vielleicht dasjenige, das von der allgemeinen Gefahr am wenigſten bedroht, von der herrſchenden Noth am meiſten verſchont geblieben; namentlich kann ſich München rühmen, daß es keine müßigen Proletarier hat und daß bisher der Thätige noch immer Beſchäftigung und Lohn fand. Ich bin weit davon entfernt, die Urſache dafür an einer einzigen Stelle zu ſuchen; allein es läßt ſich deutlich genug nachweiſen, daß das Hauptverdienſt davon der Kunſt und ihrer Pflege zufalle. Man zähle nur die Summen zuſammen, welche ſeit einer Reihe von Jahren König Ludwig aus ſeinen Privatmitteln und welche der Staat für Kunſtzwecke verwendet, und frage nach, in weſſen Hände ſie gekommen? Der unfruchtbare und werthloſe Siedboden um München hat ſich unter den Händen ſeiner dürftigen Bewohner in Baumaterial für die Unternehmungen des Königs und ſomit in Geld verwandelt, das den Beſitzern das Mittel ward, ein beſcheidenes Glück zu gründen und behagliche Wohnungen an die Stelle elender Hütten zu ſetzen. An dieſe Riefronten des Nobbaſſes ſchließt ſich jene Reihe armer Sandführer, Tagelöhner und Handlanger, die ihn an die Bauſtellen beförderten, ſowie die Zahl der wohlhabenderen Beſitzer von Steinbrüchen, Lehmgruben, Kalk- und Ziegelbrennereien, Walzungen u. ſ. w., desgleichen die Flöſſer und Fuhrleute. Maurer und Zimmerleute und mit ihnen die Arbeiter und Gehülfen faſt jedes Handwerks haben für ihre Mitwirkung bei den verſchiedenen Bauten ihren Theil von den Verwendungsſummen bezogen und ſich einen wirklichen Wohlſtand begründet. Wollten wir weiter die Ausgabebücher der großen Kunſtunternehmungen verfolgen, ſo würden wir finden, wie auf dieſem Wege ein großer Theil des Staats- und des königlichen Privatvermögens unmittelbar und durch geförderten Wohlſtand mittelbar unter das ganze Volk vertheilt worden iſt, freilich nicht als Almoſen in müßige Hände, ſondern für Arbeit, durch welche mit dem phyſiſchen Glück das moraliſche geſchützt gefördert wird. Das iſt der Segen, welcher unbeſtreitbar von den großen Kunſtunternehmungen ausgeht.

Soweit dürften wir ſelbſt entſchiedene Gegner derſelben für uns haben. „Allein, ſagt man, dieſer Segen wird auch auf kürzerem Wege gewonnen, und ohne alle dem bloßen Luxus, der Pracht und dem was man Kunſt heißt, gemachten Zugeſtändniſſe.“ Da wir es hier vorausſetzlich nicht mit Gegnern zu thun haben, die der Kunſt als einem Bedürfniß des Geiſtes eine Berechtigung, als Ausdruck nationaler Bildung einen Werth zugeſtehen, ſondern vom ſtaatswirthſchaftlichen Standpunkt nur die materiellen Intereſſen vertreten, ſo werden wir uns zu ihnen ſtellen und unſerm Blick die gleiche Richtung zu geben ſuchen auf die materiellen Intereſſen.

Einig werden wir darüber ſeyn, daß derjenige, der ſein Kapital am vortheilhafteſten anlegt, das beſte Geſchäft gemacht; ferner, daß es vortheilhafter iſt neben Beſitz und Genuß aus dem, was wir für unſer Kapital eingetauſcht, auch noch eine Rente zu ziehen; endlich daß es klüger iſt, eine größere Summe auf Beſitz und Genuß mit Rente, als eine kleinere auf ſolche ohne Rente zu wenden. Es kaufe ſich z. B. Einer zu mäßigem

Digitized by Google

Preis ein Grundstück, von dem er mit seiner Familie leben kann; er hat sein Geld gut angelegt. Besser ist es, wenn er von den Erträgnissen noch verkaufen kann, um unbedenklich, für Steigerung der Erträgnisse größern Aufwand zu machen, so lange die Interessen im günstigen Verhältniß zum Kapital bleiben. Wir befinden uns in diesem Fall auf dem Boden der Geschäftsspekulation und Alles kommt darauf an, glücklich zu rechnen.

Zu den Gegenständen, die eigentlich nie ganz außer Kurs kommen, ja die fast unter allen Umständen gesucht sind, gehört vor allen die Schönheit. Die Schönheit, sie hafte an der Natur oder an den Werken der Menschen, ist nicht allein eine Cequickung der Seele, ein geheimnißvolles Zeichen des ursprünglichen Zusammenhanges mit Gott, das wir instinktartig überall aufsuchen oder aufstellen; die Schönheit ist auch ein materielles Gut, für die Vertreter der materiellen Interessen von Geldes Werth und zu schätzen nach den Zinsen, die sie trägt. Ich will nicht an die Schweiz erinnern und an den Gewinn, den die Bewohner aus der Schönheit ihres Landes ziehen: kein Kernwucherer wird aus dem fettesten Weizenboden im Maschland ein Erträgniß ziehen können, wie ein Schweizer Bauer von seiner Aussicht auf die Jungfrau oder den Sonnenaufgang von unvirthbarer Höhe. Wohl aber an das Land darf ich erinnern, das in Europa vornehmlich die Heimath der schönen Künste ist, an Italien. Wem dankt es Italien vorzugsweis, daß die Bewohner unsres Erdtheils es als allgemeines Reiseziel ansehen, dadurch den Verkehr des Landes beleben und die Lage gerade der Unbemittelten wesentlich verbessern? Vorzugsweis der Kunst und der Begeisterung einer frühern Zeit für dieselbe. Das Kapital, das vor mehreren tausend Jahren und später darauf angelegt worden, trägt noch immer reiche und geschrte Zinsen. In Trümmer und Schutt sind die Werke der Kunst noch immer Gegenstand des Verlangens von Tausenden und Quelle des Wohlseyns für Hunderttausende; ihre Schranken sogar wenden aus der Erde gegraben, in Sammlungen aufgestellt, zu denen man sich drängt, ode als Waare verhandelt.

Das ist ein großer, langanhaltender, materieller Gewinn, der aus der Kunst fließt, der nicht übersehen werden darf, wo es sich um den Schutz der materiellen Interessen handelt, und der bei der sogenannten Beschränkung auf das Nothwendige nie zu erreichen ist. Die Kasernenkasten unsres Jahrhunderte und alle verwandten auf dem kahlen Bedürfniß gehaltenen Werke mögen stehen oder zerfallen, es wird sich kein Fuß um sie in Bewegung setzen, außer auf Befehl. Abgesehen also selbst von der abschreckenden Nüchternheit der beliebten Bedürfnißtheorie, handelt sie entschieden gegen ihre eignen wohlverstandenen Interessen, wenn sie gegen die Kunst streitet; denn nicht der augenblickliche, sondern der dauernde Gewinn ist der größere.

Ich hatte von den Vortheilen gesprochen, welche aus den Bauunternehmungen des Königs von Bayern zunächst für die arbeitende und wenig bemittelte Bevölkerung erwachsen mußten, und zugegeben, daß sie auch ohne wirkliche Theilnahme der Kunst erreicht werden konnten. Genuß und Besitz war für ein geringeres Kapital einzutauschen; allein für fortlaufende Zinsen und wachsenden Gewinn konnte nur die Kunst sorgen. Wir können mit der größten Bestimmtheit sagen, daß München weder seiner Lage, noch seinen besondern Verhältnissen so viele Reize verdankt, daß es erwarten dürfte, mit Vortheile aufgesucht zu werden. Abgesehen von den Beziehungen Einzelner zur Regierung, wäre München Durchgangspunkt der Nord-Süd- und der Ost-West-Straßen; nicht mehr. Zum Reiseziel für fast ganz Europa hat es die Kunst gemacht, und ihr gebühret vor allen das Verdienst, die Gäste auf Tage und Monden in München festzuhalten. Man vergleiche nur die jetzigen Fremdenlisten mit den frühern und gehe den Summen nach, die durch die Reisenden in die Stadt gebracht werden! Aber nicht allein der Stadt wächst der Nutzen zu; der Reisende kommt nicht durch die Luft nach München; das ganze Land nimmt an dem gesteigerten Verkehr Theil; um so mehr natürlich, je mehr es an dem Geschäft selbst sich betheiligt, d. h. mit Hülfe der Schönheit Halt- und Ruhepunkte für die Wandernden schafft. Rechnet man die Summen zusammen, welche auf diesem Wege der Stadt und dem Lande zufließen, und hält sie gegen das für die Kunst aufgewendete Kapital, so wird man finden, daß reichere Zinsen auf einem andern Wege kaum zu erlangen sind.

Spricht eine solche Berechnung sehr eindringlich für nachdrücklichen Schutz der Kunst, so wird derselbe noch von einer andern Seite her nicht minder oft wirksthaft in Anspruch genommen. Ist es thöricht, auf Kräfte zu bauen, die man nicht zur Verfügung hat, so ist es unklug, vorhandene unbenutzt, vielleicht gar verkümmern zu lassen. Künstlerische Kräfte sind in seltenem Maße vorhanden. Was würde man darum geben, könnte man einen Rafael, einen Tizian haben! Nun freilich, die haben wir nicht; allein ausgezeichnete Talente in allen Fächern der Kunst, wie sie jedes Volk nur in bestimmten, vorübergehenden Perioden aufweisen kann, und einzelne Genien — wie Cornelius, Kaulbach ꝛc. — wie sie in Jahrhunderten eine Nation nur einmal erzeugt. Nach dem Ablauf ihres Lebens und einer solchen Periode ruft keine Berechnung und keine Begeisterung die Kunst mehr ins Leben und ein verarmtes Geschlecht klagt seine Verfahren unverantwortlicher Verschwendung an.

Sollte es mit gelungen seyn, die Bedeutung der Kunst für die materiellen Interessen richtig hervorgehoben und dadurch die Gegner der ersten milder gestimmt zu haben, so dürften wir nun näher auf die Frage eingehen, was unter den gegenwärtigen Umständen von Staatswegen für die Kunst gethan werden könne?

Bisher beschränkten sich die meisten Regierungen in ihrer Vorsorge für die bildenden Künste vornehmlich auf zweierlei: auf Gründung und Ausstattung von Kunstschulen und zugehörigen Professuren, und dann auf Anweisung von Pensionen für bevorzugte Künstler. Kunstsammlungen berücksichtigten nur gelegentlich die gegenwärtige Kunst. Durch die Kunstakademien wurde die Kunst aus dem Bereich des Handwerks gehoben, ohne (mit theilweiser Ausnahme der Baukunst) an ein Staatsbedürfniß geknüpft und somit vor Unfruchtbarkeit bewahrt zu werden. Pensionen und Stipendien werden, wenn auch hin und wieder wahres Verdienst dadurch belohnt und der Bedürftige unterstützt wird, die Kunst selbst nicht fördern. Dieß vermag allein Kunstthätigkeit, und ein weiterziehender Gesetz wird nur durch große Kunstunternehmungen geschert. Ohne demnach grade dem bisherigen Verfahren seinen besondern Werth ganz absprechen zu wollen, muß man es doch als ungenügend bezeichnen und vielmehr die Kunstthätigkeit in möglichst weitem Umfang unter den Schutz der Staatsgewalt gestellt zu sehen wünschen. Große öffentliche Bauten, durch das Bedürfniß hervorgerufen, durch den Gedanken belebt und durch die vereinigte Theilnahme aller Künste ausgeführt, sind das Mittel, welches am sichersten zum erwünschten Ziele führt.

Wo ist nun die Behörde, vor welcher die Kunst als eine vaterländische Angelegenheit sich geltend und auf einen wirksamen Schutz Anspruch machen könnte? Die französischen Künstler haben sich in die Reihe der Ouvriers gestellt, um nicht vergessen zu werden; wir haben in unserer Darstellung die Kunst ins Auge gefaßt in ihrer Beziehung zu den materiellen Interessen und als Förderungsmittel allgemeiner Wohlfahrt, vornehmlich aber der Wohlfahrt der arbeitenden Klasse; die deutsche konstituirende Versammlung hat bereits einen Ausschuß ernannt für die Angelegenheiten der Arbeiter, des Erwerbes und des Handels; ich glaube

Digitized by Google

daher, daß es im Beruf der Verſammlung zu Frankfurt und zunächſt des bezeichneten Ausſchuſſes liegt, die Aufmerkſamkeit auf den von uns angeregten Gegenſtand zu richten, und wende mich deßhalb dorthin mit dem Antrag:

Es möge der deutſchen konſtituirenden Verſammlung gefallen, bei der Vorſorge für die Geſammtentwickelung des deutſchen Lebens und ſeine einzelnen Erſcheinungen, ihren Schutz auch der **deutſchen Kunſt** angedeihen zu laſſen.

Es möge die Verſammlung, überzeugt daß nur große Unternehmungen würdigen Stoff und ihrer ſelbſt würdig ſind, zu ſolchen ſich entſchließen, welche die vereinten Kräfte von Bankunſt, Bildhauerei und Malerei in Anſpruch nehmen.

Es möge die Verſammlung zunächſt drei große Kunſtunternehmungen zu Berathung und Beſchlußnahme gelangen laſſen.

1) Als das würdigſte Denkmal des neuerſtandenen Vaterlandes: ein **deutſches Parlamentshaus.**

2) Einen **deutſchen oberſten Gerichtshof.**

3) Eine **Nationalgalerie** für die gegenwärtige Kunſt.

Es müßten, ſobald die Verſammlung für Ausführung dieſer Unternehmungen ſich entſchieden, eine Kommiſſion ernannt werden zur Entwerfung der Programme, mit deren Veröffentlichung zugleich eine Wettbewerbung für alle deutſchen Architekten ausgeſchrieben würde, über deren Arbeiten eine zweite vom Parlament aus Sachverſtändigen zu ernennende Jury das Urtheil zu fällen hätte. Die weitere Ausführung verbliebe dem erwählten Architekten. Ueber die Berufung von Künſtlern der andern Fächer würde in gleicher Weiſe verfahren.

Die erſten beiden Anträge bedürfen kaum eines erklärenden Zuſatzes. Hinſichtlich der Galerie aber iſt es nöthig im Voraus ſich von der mit dem Worte vorſtellung eines Magazins zufällig zuſammengebrachter Kunſtgegenſtände zu trennen. Die neue deutſche Nationalgalerie muß eine lebendige Geſchichte der neuen deutſchen Kunſt, und in ihr in gehöriger Ordnung jedes Fach derſelben würdig vertreten ſeyn. Die zur Entwerfung eines feſten Planes für das Ganze einzuſetzende Kommiſſion muß beauftragt ſeyn, die Namen zu nennen, welche an dieſer Stelle nicht fehlen dürfen, und an ſie muß von Seite des Parlamentes (oder der Centralgewalt) Anfrage und Auftrag ergehen.

Obwohl nun die gegenwärtige Darſtellung lediglich die materiellen Intereſſen als Beweggründe für den Schutz der Kunſt aufſtellt, ſo wäre es doch ein Unrecht gegen dieſe, wie gegen die deutſche Nation, des Aufſchwungs geiſtiger Kräfte nicht zu gedenken, der ſolche Unternehmungen unmittelbar begleitet, nicht an die begeiſterte Freude zu mahnen, mit welcher wir das für Jahrtauſende ſichtbare Zeichen des größten und — ſo Gott und Deutſchland will — heilbringendſten Ereigniſſes unſerer Geſchichte vollendet begrüßen würden. Piſa feierte ſeine Siege mit Gründung des Campo ſanto; Siena beſchloß mitten im Krieg den Bau einer neuen Kathedrale und manerte rüſtig daran fort während der Belagerung; Florenz, obwohl durch lange Bürgerkriege geſchwächt, verlangte vom Baumeiſter ſeines Domes, daß dieſer ein Werk werden ſollte, das alle Herrlichkeiten alter und neuer Zeit überragte. Das hat allgemeine Begeiſterung gethan. Mag das, was wir auf nothwendiger Rückſicht auf den materiellen Gewinn zu unternehmen vorſchlagen, ſo ausgeführt werden, daß unverlißbare Begeiſterung ſein Erbe ſey!

München, im Juni 1848. **Ernſt Förſter.**

Nachſchrift. Indem ich im Begriff ſtehe, obiges in die Preſſe zu ſenden, kommt mir die „Antwort der hannoverſchen Künſtler an die Kunſtgenoſſen in Düſſeldorf und Aufruf an ſämmtliche Künſtler Deutſchlands“ zu Handen, aus welcher ich erſehe, daß auch von Norddeutſchland aus Anträge ans deutſche Parlament gegangen ſind zur Wahrung der Kunſt. Die Düſſeldorfer verlangen: „das deutſche Parlament möge die Kunſt zur Nationalſache erheben und zu dieſem Zwecke jedem Bundesſtaate die Pflicht auferlegen, einen verhältnißmäßigen Theil ſeines Einkommens auf die Bildung von Nationalgalerien und öffentliche Kunſtdenkmale in ſeinem Bereiche zu verwenden.“

Hannovers Künſtler ſtimmen in dieſen Antrag ein, fügen aber noch zwei weitere hinzu:

1) Die Nationalverſammlung wolle ſich bewegen fühlen, zu ihren Berathungen eine Kommiſſion von Künſtlern aus Nord- und Süddeutſchland herbeizuziehen, die ſofort an den Verhandlungen Theil nehmen und geeignete Vorſchläge machen könne.

2) Die Nationalverſammlung möge die einzelnen Bundesſtaaten verpflichten, die Förderung der Kunſt als eine Kulturangelegenheit zu betrachten und deßhalb die Berechtigung der Künſtler, unter ſich ihre Vertreter zur Ständkammer wählen und ſenden zu dürfen, anzuerkennen.

Die Gelolgſchaft des letzten dieſer Anträge dürfte aus der beerſchenden Abneigung gegen die ſtändiſche Gliederung des Staatsorganismus herauszuleſen und, wo man der Kirche keine beſondere Vertretung mehr zugeſteht, für die Kunſt wenig zu hoffen ſeyn. Dagegen ſchließe ich mich den erſtgenannten Anträgen, in denen ich eine Ergänzung der meinigen ſehe, von Herzen an und hoffe, daß Münchens Künſtler in gleichem Sinne handeln werden. **D. O.**

Bemerkungen.

In aller Kunſt hat das Geſchmacksloſe viel mehr Freunde als das Schöne.

Wo die feinern Bezüge und Unterſchiede des Schönen und Schönern beginnen, da hört das Empfinden und Urtheil der Menge auf.

Die Unendlichkeit der Arten der Kunſtmanifeſtation fördert den Schüler nicht. Was würde man von einem jungen Autor denken, der den Styl von Cäſar, Livius, Tacitus, oder den von Goethe, Schiller, Jean Paul zugleich nachahmen wollte? Der Zögling wird ſich zunächſt an einen der großen Meiſter halten und anlehnen müſſen. Deſſen kombinatoriſche Kunſt ſuche er zu ergründen und ſtrebe ihr nahe zu kommen. Der alte Meiſter weiſt ihn an die Natur, aus der auch er ſeine Kunſt geſchöpft, und ebenſo auch an andere ihm ebenbürtige Meiſter, deren Kunſtweiſe auf die ſeinige ein vergleichendes Licht wirft. In unſern Tagen ſind die Kunſtweiſen ſo erſchöpft, daß es nicht Schande iſt, mit ſeinem beſten, eigenſten Werk dennoch an eine frühere zu erinnern. Immer rühmlicher, als ein bagirender Eklektizismus oder eine abſtruſe, eine lockere oder eine ängſtliche Manier, die weder Natur noch Kunſt iſt.

Wer die Natur recht eifrig ſtudirt — nicht nachpinſelt — der findet am ſicherſten den vorleuchtenden Altmeiſter, in deſſen Art auch er ſie am liebſten und freudigſten vorzutragen verſuchen wird.

Im Incarnat ſind alle Farben durch eine unendliche myſteriöſe Kombination und Potenzirung verſchmolzen. Im Antlitz ſind die Nüancen ſich im kleinern Raum am nächſten gerückt. Aber es hat dann auch wieder jede Farbe ihre kleinere oder größere Blüthe: Roth in den Lippen, Wangen, Gold in einigen hellen Hauttönen, Schwarz in der Pupille, den Haaren,

Digitized by Google

Braunen, Oeffnungen, Blau in den Augen, Adern, Schatten, Weiß im Augapfel. Blick, in den höchsten Lichtern.

Die Kunst einer Nation, namentlich die Malerei, erwächst und erblüht aus ihrer Thätigkeit, ihrem Wohlstand, ihrer Selbstanschauung, Lebensfreudigkeit, ihrer Phantasie, namentlich aus ihrer Reinlichkeit und Raumausstattung bei Tempeln, Palästen, öffentlichen Gebäuden, aus der Wohnlichkeit ihrer Häuser.

Arme, schmutzige Nationen malen nicht. Den Niederländer machen Klima, Boden, Wohlstand reinlich, sorgfältig, fleißig. So malt er und vorher sein Leben, seine Natur. Auf Rom wirkte das Antike herüber. Seine eigene dauernde Größe schuf seinen Malerstyl. Wer erkennt nicht in den übrigen italienischen Schulen ihre Nationalität? Spanien ist tief, stolz, fromm, bigott und weiterfort mit den besten Italienern und Niederländern. Frankreich hat stets seinem Charakter gleich gemalt. Die Reichsstädte waren reinlich, erfindsam, betriebsam, religiös, imaginativ und mit allen civilisirten Nationen durch Industrie und Handel verbunden. Sie fanden den künstlerischen Ausdruck für ihr Leben in den besten Vorbildern. England war im Verhältniß seiner Kultur nie sehr produktiv in der Malerei, Skulptur und Musik. In der Poesie zählt Ein größter Name fast für alle. Die Schweiz stellte stets sich selbst dar. Zwei belbst Talente jeder Art und die fürstlichen Thäler haben eine große Zahl von Künstlern, auch Malern hervorgebracht. Der lombardisch-venezianische Geist wirkte herein. Tizian von Cadore ist in einem solchen weichen Gebirgsthal geboren.

So haben wir bei der Kunst immer zunächst an das allgemeine Lebenselement, an den Nationalgeist, an geschichtliche Herkunft und an das zu denken, was das Talent umgibt, was ihm immer vor Augen steht, es nährt und zur Nachbildung reizt.

Jede Form hat etwas Gemachtes, Subjektives, Konventionelles; aber sie ist der nothwendige Rahmen, in den das Unendliche, Zerfließende, sich Ueberdrängende der Natur gefaßt werden muß, damit der Sinn dessen als eines Gemäßten, Abgeschlossenen froh werden mag.

Die schöne Form ist diejenige, in welcher sich das innere Leben des Stoffs, wie bei Blume und Frucht, selbst organisch abgegränzt, abgerundet zu haben scheint.

Dem gewöhnlichen Liebhaber gefällt das Kunstwerk, weil er hier in Fixirung frappante Effekte wahrnimmt, die er in der Natur übersieht. Das Künstlerauge aber findet sie überall. Jenem ist die schöne, freie Natur nur eine Musik, die ihn frohstimmt; dem Künstler ist sie ein malerisches, plastisches Kunstwerk, das seinen beobachtenden Blick im Ganzen und Einzelnen fesselt. Der gewöhnliche Sinn fühlt einen süßen Schauer beim Eintritt in einen hellduftenden Hain; die hereinbrechende Schlaglichter schreibender Sonne erregen sein Gemüth; er staunt den himmelhohen Zackenfels, den Sturz- oder Staubbach an; er hemmt seinen Schritt, wenn ein brennender Abendroth ihn blendet. Aber der Künstler sieht das Spiel des Lichts durch jeden Wipfel, um jeden Stamm; am Steinbruch findet er Gebirgsanalogien für Studien; am hüpfenden Bächlein lernt er Wellen- und Schaumbewegung nach dem ewigen Naturgesetz, und der bedeckte, kalte Himmel hat für ihn noch geheimnißvolle, warme Töne.

Nachrichten vom Mai.

Akademien und Vereine.

Berlin. Bei den veränderten Verhältnissen, welche sich aus den gegenwärtigen allgemeinen Verhältnissen auch für die Kunst ergeben, hat sich die hiesige Akademie der Künste veranlaßt gesehen, dem Staatsministerium die folgende vorläufige Vorstellung einzureichen: „Die großen Ereignisse der Gegenwart haben, wie alle Gebiete des Lebens, so auch das der Kunst mächtig berührt und neue Ziele des Strebens aufgerichtet. Die unterzeichnete Akademie der Künste erkennt es als ihre Aufgabe, die Gesammtinteressen der einheimischen Kunst zu vertreten, und fühlt sich demgemäß bei den gegenwärtigen Bewegungen gedrungen, einem hohen königl. Staatsministerium in dieser Angelegenheit einige vorläufige Andeutungen gehorsamst vorzulegen. Die Akademie geht von dem Grundsatze aus, daß die Kunst zu einer sehr ernsten und erhabenen, das gesammte Volksleben durchdringenden Wirksamkeit bestimmt sey. Die Akademie hält es für unwürdig, wenn die Kunst als zufälliger, müßiger Schmuck, als eine Dienerin des Luxus aufgefaßt wird; sie ist vielmehr der Ueberzeugung, daß die Kunst den Beruf habe, durch die unmittelbare Gewalt des Schönen zur wahrhaft sittlichen Kräftigung des Volkslebens beizutragen. Die Akademie hält die Kunst mindestens für ebenbürtig mit der Wissenschaft, und glaubt daher, daß der Kunst mindestens gleiche Anerkennung, wie der letzteren, zu Theil werden müsse. Die Fürsorge, welche die Staatsregierung bis jetzt der Kunst hat angedeihen lassen, erstreckt sich vorzugsweise auf die Vorbereitung künftiger und auf die Erhaltung vorübergegangener Leistungen, auf die die Kunstbildungsanstalten und die Sammlungen älterer Kunst. Beide Zwecke sind zum Theil in anerkennenswerther Weise durch bestandend bewilligte öffentliche Mittel gefördert worden; welche Wünsche hierbei im Einzelnen noch hervortreten möchten, wird späterer Darlegung vorzubehalten seyn. Ein Anderes ist es mit derjenigen Aufgabe, welche zwischen diesen beiden Zwecken in der Mitte steht und das bei weitem wesentlichere Bedürfniß der Gegenwart mit der Gewährleistung zur Ausübung von Kunstwerken im allgemeinen volksthümlichen Interesse für die Gegenwart und durch die künstlerischen Kräfte der Gegenwart. Die Akademie erkennt es im vollsten Maße an, was in solcher Beziehung seither durch die verschiedenen Gnade der Könige des preußischen Staates geschehen ist, und wird die Erinnerung hieran stets auf das dankbarste bewahren; bei den gegenwärtig veränderten Verhältnissen aber glaubt sie, daß die Bewilligung der zu solchem Behuf erforderlichen Mittel ebenfalls allgemeine Staatssache werden, und daß eine gesetzliche Leitung der Verwendung der letzteren eintreten müsse. Die Akademie ist mit der näheren Erörterung dieser Angelegenheit bis in das Einzelne hinab beschäftigt, hält indeß den gegenwärtigen Augenblick, in welchem erst die Grundgesetze einer neuen Staatsverfassung festgestellt werden sollen, noch nicht für geeignet, um mit einem ausführlichen Antrage hervorzutreten. Sie hebt sich in diesen vorläufigen Andeutungen auch nur deßhalb veranlaßt, weil sie vernommen hat, daß derselbe Gegenstand auch in andern Kreisen besprochen wird und möglicherweise von dort aus zu vorgreifenden Anträgen führen könnte. Ein hohes königliches Staatsministerium wolle daher durch die Ueberzeugung halten, daß die Akademie sowohl ihren Beruf an sich, als die Stellung desselben innerhalb der großen Zeitbewegungen erkannt hat und nichts versäumen wird, was zur gründlichen Vorbereitung aller im Kreise ihres Berufs wünschenswerthen Neugestaltungen erforderlich ist. Die Zeit hat zu bemjenigen Fortschritte, welcher zur Erörterung ihrer Anträge geeignet ist, wird nur dazu dienen, der Sache eine vollkommene Reife zu gewähren. Berlin, Plenarversammlung der ordentlichen Mitglieder, den 29. Mai 1848. Königl. Akademie der Künste (gez.) **De Schadow**, Direktor.

Die Versammlung des wissenschaftlichen Kunstvereins am 16. Mai war zahlreicher als die der beiden vorhergehenden Monate besucht; es fangen neben den politischen Interessen auch die künstlerischen und wissenschaftlichen an, auch und nach ihre frühere Stellung wieder einzunehmen. Zwar fehlt das riegende Korps der Künstler noch immer unter Waffen, noch vor wenigen Tagen haben wir unseren ersten Architekten auf Posten am Zeughause und sahen in der Hand des genialen Malers, welcher die Ausstellung mit der kolossalen Perle, mit dem frischen „Veilchenfräulein-Märchen“ beschenkt hat, die schwere Waffe blitzen; aber eben solche, mitten unter dem Tumulte aufgetragte Züge entdunkeln und vollendete Kunstwerke beweisen, daß der Künstlernatur von wahrhaftem Berufe gerade in solchen Zeiten der Muth, die Lust und Sammlung sich zu bethätigen nicht fehlen.

Unter Mitwirkung von Dr. Genst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 33. Donnerstag den 6. Juli 1848.

Andeutungen zur Geschichte der christlichen Skulptur.

I.

Die alte Behauptung, daß die antike Welt die der Plastik, die christliche die der Malerei gewesen sey, mag, jenachdem man sie bestreitet oder vertheidigt, noch immer zu anregenden und bemerkenswerthen Gesichtspunkten führen. Richtig ist wohl jedenfalls so viel, daß die wichtigsten neuern Kunstwerke seit dem 15ten Jahrhundert dem Gebiete der Malerei, die wichtigsten Antiken dem der Bildhauerei angehören.

Es mag der Kunstphilosophie überlassen bleiben, die tiefste Begründung dieser Thatsache in dem geschichtlichen Charakter der beiden Welten aufzusuchen; was in diesen Zeilen gegeben werden soll, sind bloß einige äußere Anhaltspunkte in Betreff der beiden Hauptfragen: wie kam es, daß die Malerei allmählig die höchsten Aufgaben der Kunst für sich in Anspruch nahm? und auf welche Weise drangen die Gesetze der Malerei auch in die Plastik zersetzend und umgestaltend ein? — Denn letzteres Faktum ist nahezu das Wichtigere und Auffallendere. Weit entfernt, diese Fragen umfassend erledigen zu wollen, begnüge ich mich gerne damit, auf einige thatsächliche Uebergänge hinzuweisen, welche noch nicht genugsam in ihrer Bedeutung erkannt sind.

Zunächst ist es entschieden irrig, dem Christenthum eine innerliche Feindschaft gegen die Skulptur zuzuschreiben. Allerdings taucht in verschiedenen Zeiten eine Reaktion gegen dieselbe auf; schon das mosaische Gesetz schien ein Verbot dagegen zu enthalten; die ersten Christen sahen in den Bildhauern die eifrigsten Anhänger des Götzendienstes; endlich schloß der Bilderstreit im 8ten Jahrhundert mit einer förmlichen Abschaffung der freien Skulptur, so daß bloß das Relief beibehalten wurde. Allein lange vorher und lange nachher war und blieb diese vielbestrittene Kunst in reichster Ausübung begriffen und erlebte in den spätern Jahrhunderten des Mittelalters, gerade in der Glanzzeit der Kirche, eine Blüthe, welche sie seitdem wenigstens quantitativ nicht wieder erreicht hat. Vollends stand ihr im 15ten und 16ten Jahrhundert in Italien nicht mehr das geringste dogmatische Vorurtheil entgegen, und wenn sie damals schon ganz entschieden die zweite Stelle einnahm, so mußte dieß auf andern Gründen beruhen.

Am allerwenigsten ist bei den mittelalterlichen Völkern etwa an einen Mangel der Anlage zu denken. Man braucht nicht an Ghiberti, Michelangelo und Andrea Sansovino zu erinnern, um jede Möglichkeit einer solchen Annahme abzuschneiden; es genügt, auf die Skulpturen unserer gothischen Dome hinzuweisen, welche innerhalb der oft sehr befangenen und manierirten Formen einen plastischen Styl, ein Bewußtseyn der innern Gesetze dieser Kunstgattung offenbaren, welches, an sich betrachtet, dem Styl der Antike bisweilen kaum nachzustehen braucht. Von der Architektur streng gehemmt, entwickelt die Bildhauerei eine eigenthümliche Schönheit und statuarische Einfachheit des Gesammtumrisses, eine in plastischer Beziehung bisweilen vollkommen zu nennende Gewandung und eine stille Anmuth der Haltung, welche eben so weit von starrer, regungsloser Symmetrie als von unplastischem Affekt entfernt ist. Unter der rücksichtslosen Herrschaft des Baumeisters, welcher diese Statuen und Statuetten in enge Nischen schmiegte oder sie auf Spitzthürmchen balanciren ließ, also bei einer nur sehr eingeschränkten Selbstständigkeit konnte doch die Gattung innerlich gedeihen und zur Erwartung einer noch viel bedeutendern Zukunft berechtigen. Die Malerei befand sich damals in einer kaum minder großen Abhängigkeit von der Baukunst, und gegen das Jahr 1300, in der größten Blüthezeit des gesammten germanischen Styles mag die Skulptur geradezu noch das Uebergewicht behauptet, wenigstens die bedeutendern Künstler und den größern Aufwand auf ihrer Seite gehabt haben. Warum sollte nun das 15te Jahrhundert, die Scheidungszeit der Geister, die Skulptur nicht ebenso wie die Malerei einer höchsten denkbaren Vollendung entgegenführen?

II.

Sehen wir nun zu, wie die Skulptur und die Malerei sich in die Aufgaben der Kunst theilten. Beiden stand ein unermeßliches Feld der Thätigkeit offen; allein es leuchtet ein, daß die Besitznahme gewisser Hauptaufgaben ein sehr großes Gewicht in die Wagschale der einen oder der andern legen mußte. Die wichtigste, vielleicht die entscheidende Frage war: welche Kunst den Altar auszuschmücken haben werde? Mochte die Malerei die Wände, die Skulptur die Nischen in Beschlag nehmen, mochte der Süden seine Kirchenfronten mit Mosaik, der Norden die seinigen mit einem riesigen System von Skulpturen bedecken, mochten selbst, wie z. B. am Dom von Orvieto, die beiden Künste vereinigt die reichste Façade der Welt hervorbringen; dieß Alles war nicht so wichtig und bestimmend für die Zukunft als die Rivalität um das Altarwerk. Hier, wo man für den heiligsten Raum, mit der Absicht auf genaue und eifrige Betrachtung, und zwar frei von aller Einwirkung der Architektur arbeiten konnte, hier mußte sich das Uebergewicht der einen oder der andern Gattung feststellen.

Es ist als hätte die christliche Kunst lange geschwankt, wem der Vorzug anzehöre. Vom frühen Mittelalter an bedeckte nämlich jeder bedeutendere Altarschmuck aus einer Tafel von edlem Metall, welche entweder (z. B. in der byzantinischen Kunst) in Email, oder meist in getriebener Arbeit heilige Gestalten und Geschichten enthielt; das Relief aber hält seinen innern Gesetzen gemäß die Mitte zwischen Malerei und Bildnerei. Es ist bekannt, wie die Malerei sich von frühe an der äußern Deckel oder Flügel bemächtigte, die an gewöhnlichen Tagen das Relief verschlossen, und wie das Letztere, als man es nicht mehr von Gold oder Silber, sondern von Stein oder Holz fertigte, trotz mancher hochbedeutenden Leistung, namentlich oberdeutscher Bildschnitzer, zuletzt entweder ebenfalls der Malerei weichen mußte, oder doch das höhere Interesse nicht mehr auf sich zog. In Italien hatte die dem Plastischen feindliche byzantinische Kunst schon von frühe an den gemalten Altartafeln das Uebergewicht verschafft, so daß die Meister des 13ten und 14ten Jahrhunderts bereits nicht mehr zu wählen haben mochten, obwohl die größten unter ihnen die Altäre eben

Digitized by Google

so gut durch Statuen als durch Gemälde hätten verherrlichen können.[1] Es blieb zwar im Norden wie im Süden ein reicher Tabernakel über dem Altartisch mit Statuen zu verzieren; allein diese hatten natürlich mehr den Charakter einer dekorativen Beigabe. Noch im 15ten Jahrhundert machten sich übrigens in ganz Italien neben den gemalten Tafeln auch Architekturen mit Statuen und Reliefs als Altarschmuck geltend, doch nur in zweiter Linie.

Warum aber ging man vom Relief zum Gemälde und nicht vielmehr zur freistehenden Altarstatue über? An dem Wollen einzelner großer Künstler lag es gewiß nicht; man weiß, wie Michelangelo über den Präcedenzstreit der beiden Künste dachte, und es genügt, abgesehen von seinen eigenen Statuen und Gruppen, auf jenes Meisterwerk der Lombardi und des Leopardo, die Capella S. Jeno in der Marcuskirche hinzuweisen, vieler andern Versuche nicht zu gedenken. Allein es war zu früh; eine durch langen Gebrauch gebeiligte Uebung hatte jede totale Umkehr abgeschnitten. Wir müssen nochmals auf das frühe Mittelalter zurückkommen, um den innern, sachlichen Grund zu entdecken, welcher für die Malerei entschied.

Derselbe liegt in dem wesentlichen Unterschied der religiösen Gegenstände, welche die antike und welche die christliche Kunst zu behandeln hatten.

III.

Den Götterstatuen des Alterthums lagen Typen zu Grunde, welche schlechthin unerschöpflich waren, indem sie als vergöttlichte Naturkräfte und ethische Begriffe dem Künstler eine feste Norm und doch zugleich die größte Freiheit der Darstellung darboten. Körperverhältniße, Behandlung des Nackten, Durchbildung aller einzelnen Theile, kurz die ganze Statue drückte den jedesmaligen Charakter aus. Das bloße Knie einer Fauns ist von dem eines Apoll zu unterscheiden; vom Silen bis zum Jupiter wurde eine reiche Reihe der verschiedensten Bildungen mit der größten Bestimmtheit durchgeführt, die ihre abgeschlossene Selbstständigkeit in sich tragen.

In der christlichen Kunst dagegen ist das Altarwerk kein Idol mehr und wirft nicht mehr durch die unmittelbare Existenz. Die Gestalten sind keine Ideale schlechthin, sondern historischer Art, und doch zugleich so wenig nach ihrer äußern Persönlichkeit bekannt, daß sich nur für sehr wenige derselben und nur langsam ein eigentlicher Typus bildet. Aber auch dieß Wenige von typischem Gehalt ist von wesentlich anderer Art, als in der alten Kunst; es beschränkt sich auf Züge und Ausdruck des Gesichtes und auf die Kleidung, wozu sich später allerdings noch zahlreiche, aber bloß äußere Attribute gesellten. Eine charakteristische Durchbildung der Gestalt war schon durch die Bekleidung fast unmöglich geworden. Man vergleiche nur den am meisten ausgebildeten Typus, denjenigen Christi, mit dem bacchischen oder apollinischen, und man wird in jenem kaum etwas Durchgehendes als die Gesichtszüge und die Statur im Allgemeinen, in diesen dagegen den vollständigen, speziellen Kanon einer bestimmten körperlichen Bildung finden. Von den Aposteln gewinnen bloß Petrus, Paulus und Johannes, von den Propheten bloß Jesajas, Jeremias und Jonas eine Art feststehender Persönlichkeit; bei den meisten übrigen heiligen Personen werden höchstens Altersunterschiede u. dergl. durchgeführt. Was allen gemeinsam blieb, war der Ausdruck einer großartigen, feierlichen Ruhe, seit dem zweiten Jahrtausend allmälig auch der eines innern Gemüthslebens.

Man sieht leicht den ungemeinen Nachtheil, in welchem die christliche Kunst gegenüber der heidnischen sich befand, wenn sie die Skulptur als Hauptgattung festhielt, zumal in einer Zeit des sinkenden Kunstvermögens. Die einzige Aushülfe suchte und fand man darin, daß die Kunst ihre Gestalten in gegenseitige Beziige setzte, Handlungen und Geschichten ausdrückte, mit einem Worte, daß sie zum Relief und zur Malerei überging. — Auf das Wesentlichste wirkte dabei die innere Natur der darzustellenden Gegenstände noch von einer andern Seite mit. Hatte der olympische Zeus seine volle Bedeutung in sich, so daß es der Darstellungen am Sockel nicht mehr bedurft hätte, so verlangte man bei der Darstellung Christi nicht bloß die Person, sondern auch ihren Zusammenhang mit der Welt, eine Andeutung ihres Erlösungswerkes, eine Hinweisung auf die Erfüllung des alten Bundes, lauter Aufgaben, die sich in einer einzelnen Figur nicht abschließen ließen. So wurde nun die Gestalt Christi umgeben mit den Zeichen der Evangelisten als seiner Offenbarung, mit den Aposteln als seinen Boten; jene geflügelten Altarreliefs enthielten neben seiner Gestalt mindestens noch die zweier Apostel, Kirchenheiligen oder Namenspatronen des Donators, wodurch gleichsam die Verbindung des letztern oder der betreffenden Kirche mit dem unsichtbaren Haupte dargestellt werden sollte. Vollends aber mußte die Neigung zu bestimmten Momenten der heiligen Geschichte, zu bestimmten Thaten und Wundern des neuen Testamentes dem Relief und der Malerei den Vorzug verschaffen.

Rechnet man noch hinzu, daß diese erste Entscheidung, wie bemerkt, in eine Zeit fiel, welche das ausgebildete Formgefühl, dessen die freie Skulptur bedarf, nicht mehr besaß und welche gerade in den sachlichen Beziigen einen Ersatz für das mangelnde Kunstvermögen suchen mußte, während die freie Skulptur überdieß (durch den Bilderstreit) auch dogmatisch in Frage stand, so kann der endliche Sieg der Malerei nicht mehr befremden. Als sich aber die Kunst einmal an äußere gegenseitige Beziige, an einen Hintergrund gewöhnt hatte, steigerte sie diesen äußern Reichthum nur um so mehr, je größer die Liebe und die Mittel waren, womit sie arbeitete.

IV.

Betrachtet man die Façade eines reichen germanischen Domes aus guter Zeit, von den Prachtportalen bis zu den Königsreihen in den obern Galerien oder bis zu den Statuen des Giebels, so wird Angesichts dieser Ueberfülle plastischen Vermögens das den Gesagte zweifelhaft scheinen. Wie manche dieser Portalfiguren — ich erinnere nur an Chartres, Straßburg, Rheims — sind in ihrer Weise groß und vollendet zu nennen! und doch liegt gerade hier der stärkste Beweis für unsere Ansicht. Bei Allem nehmen diese Statuen gar nicht diejenige vereinzelte Bedeutung in Anspruch, welche sie nach ihrer innern Vortrefflichkeit in Anspruch nehmen könnten; sie wollen nur als Theile eines Ganzen wirken. Und dieses Ganze ist ein größer, von einem theologischen Gedanken abhängiger Cyklus von Darstellungen, welchem die Architektur eine gegliederte Einfassung geschaffen hat, wie sonst in keiner Periode der Kunst. So ist die Gesammtwirkung dieser Skulpturen eine kirchlich-dichterische, eine dekorativ-architektonische, aber durchaus keine plastische, keine selbstständige, zum großen Unterschiede von den Giebelgruppen griechischer Tempel. Ebenso verhält es sich mit den Prachtaltären deutscher Kirchen, besonders aus dem 15ten Jahrhundert; auch hier wollen die Statuen des Schreins, die Statuetten des durchschlichtig aufwärtsstrebenden Tabernakels nur ihr Theil zu einem Ganzen beitragen, dessen wesentlicher Eindruck den außerplastischen Gebieten angehört. Mögen diese Figuren auch ohne weitern dramatischen Bezug, ohne Gruppen

[1] Einen Fingerzeig hierüber gewähren die bekannten gemalten Kruzifixe, deren aus dem 13ten und 14ten Jahrhundert in Italien noch eine ganze Anzahl vorhanden sind. Es ist gewiß auffallend und bezeichnend genug, daß man selbst in diesen Fall eine ausgeschnittene Brettfigur einer Statue vorzog.

Digitized by Google

zu bilden nebeneinanderstehen, so liegt doch ein gemeinsamer Gedanke ihrem Beisammenseyn zu Grunde.

So war nun die mittelalterliche Kunst durchaus auf das Viele und Bezugreiche, auf Gruppen von Gestalten und Geschichten eingerichtet, als — in Italien bauerthümlich mit dem 14ten, im Norden mit dem 15ten Jahrhundert — die Zeit der persönlichen Virtuosität eintrat. Von den Fronten der gothischen Dome zieht sich die Skulptur mehr ins Innere zurück, vielleicht um ihrem jetzigen Hang zur liebevollen Durchführung des Einzelnen mehr genügen zu können als draußen, wo schon der Himmel des Nordens den Stein zermürbte und wo auch die schönste Statue doch nur eine Ergänzung, wenn man will, eine Blüthe, des architektonischen Ganzen gewesen war. Jetzt entstehen jene prachtvollen Chorstühle, Lettner, Grabmäler, Reliefs an den Chorwänden u. s. w., dergleichen schon das 13te Jahrhundert, doch gewiß nicht in solcher Masse und mit solchem Aufwand geschaffen hatte. Aber auch hier ist der Hauptgedanke immer viel mehr architektonischer als plastischer Art; selbst die goldgestickte Stola und der Bischofsstab sind architektonisch stylisirt und mit Figuren u. dergl. bloß verziert; die Weihrauchfässer sind silberne Kapellchen, die Monstranz ein goldnes Thürmchen, der Reliquienschrein eine kleine Kirche von Goldblech, so viele Heilige und Engel auch daran angebracht seyn mögen. Die Malerei inzwischen, so sehr sie in den Glasgemälden, in den Heiligenfiguren unter Baldachinen u. s. w. architektonisch gebunden erscheint, hatte doch seit dem frühen Mittelalter große Wandflächen in Kapitelsälen, Klostergängen und wohl auch in fürstlichen Wohnungen zu freier, architektonisch wenig oder gar nicht bedingter Verfügung behalten, und in Italien, wo der germanische Baustyl nie ganz durchgedrungen war, wurden ihr jetzt große Räume auch in den Kirchen ausdrücklich geschaffen. Schon eine Persönlichkeit wie Giotto, welcher die Darstellung der dramatischen Bezüge auf eine von den Zeitgenossen angestaunte Höhe erhob, ware allein im Stande gewesen, der Malerei einen bedeutenden Vorsprung zu verleihen. Vor Allem aber bewirkte dieß der Geist des 15ten Jahrhunderts. Ich brauche nicht umständlich zu erörtern, wie sehr in dieser Zeit der Hauptaccent schon auf der Malerei liegt, wie sehr sie die erste Trägerin der Kunstentwickelung wird. Es wäre sinnlos, die persönliche Begabung der Bildhauer, von den Pisani und Sebald Schenbeker bis auf Sansovino und Peter Vischer gegen die der gleichzeitigen Maler abwägen zu wollen, allein das Geschick und die allgemeine Zeitrichtung waren der Malerei günstiger. Denn es begann die Periode des Realismus in der Kunst, des Eingehens auf die Einzelheiten und Zufälligkeiten der äußern Welt, der Individualisirung aller einzelnen Gestalten. So sehr nun diese Richtung auch die Skulptur durchdrang, so konnte sie doch in der Malerei zu einem ungleich vollständigern Ausdruck gelangen; nur hier konnte sie ein ganzes Dasein sammt seinem Hintergrunde wiederspiegeln bis auf die Maus, die am Bücherbrette nagt, die auf die Zwiebel, die neben dem Regenglas auf dem Kamin liegt. Die Eyck'sche Schule verdankte einen wichtigen Theil ihrer Stylprinzipien einer vorhergehenden Skulpturepoche; gleichwohl begann sie alsbald damit, das Schnitzwerk aus dem Innern der Altarschreine zu verdrängen, so mächtig war der realistische Antrieb, so schwach die Konkurrenz, welche die Skulptur kraft ihrer innern Gesetze hätte entgegenstellen können. Der deutschen Skulptur gelang es zwar, sich länger im Innern der Altarschreine zu behaupten, aber man wird finden, daß jene ausgezeichneten, besonders oberdeutschen Schnitzwerke, welche ich schon oben berührte, mehr als Ausnahme, denn als Regel gelten können und daß im Allgemeinen die gemalten Flügel den höhern Kunstwerth besitzen. — In Italien kommen zwar, wie bemerkt wurde, Altarstatuen, auch ganze kleinere Altararchitekturen fortwährend vor, allein die Gemälde überwiegen bereits bedeutend.

V.

Hier ist nun die zweite Hauptfrage zu betrachten: wie und seit wann ist der Styl der Malerei in die Plastik eingedrungen?

Es geschah dieß in zwei Perioden, welche bei großer Verschiedenheit doch einen Grundzug, den Realismus, gemein haben: im 15ten und im 17ten Jahrhundert.

Im 15ten Jahrhundert war es derselbe mächtige Antrieb, welcher auch in der Malerei die Bande des germanischen Styles sprengte. Wie im Bilde, so will der Künstler jetzt auch im Relief eine ganze Gräßenz in möglichster Breite darstellen, sey es durch ein Herreinziehen des Hintergrundes mit perspektivischer Landschaft und Architektur, sey es (nach der Weise der Lorentinischen Maler) durch Beistaffirung von Nebenfiguren und Nebengruppen. Bei einer solchen Menge von ungleichartigen Gegenständen in einem verhältnißmäßig engen Raume muß ein Theil derselben schreinbar in die Ferne gestellt, das ganze Relief vertieft gedacht werden. Eine merkwürdige Vergleichung bieten hier die Sarkophage des spätern Alterthums, jene Wettagerjagden, Barbarenkämpfe u. dergl. dar, welche nicht minder überfüllt sind als die Reliefs des 15ten Jahrhunderts, nicht aber unplastisch wie diese, weil die Gegenstände von gleichartiger Bedeutung und ganz oder beinahe in der gleichen Fläche gedacht sind. Die spätere Bronzethür des Ghiberti, mehrere Reliefs von Donatello (namentlich diejenigen im Santo zu Padua) sind zu bekannt, als daß hier das gänzlich malerische Prinzip der Darstellung daran näher brauchte nachgewiesen zu werden; als eines der äußersten Extreme nenne ich nur noch Pisteo (?) Lombardo's Relief des h. Marcus im Dom zu Ravenna, wo an den Bücherschränken den Heiligen die einzelnen Bände sehr fleißig ausgemeißelt sind. Freilich gehen nicht Alle so weit; im Allgemeinen macht sich mehr nur eine etwas realistische Auffassung überhaupt als ein eigentlicher malerischer Styl des Details geltend. Die Nachwirkungen der germanischen Zeit, hie und da wohl auch das beginnende Studium der Antike, hielten insgemein dem Realismus die Wage; wie denn überhaupt die italienische Kunst nie so gänzlich in dieser neuen Richtung aufgegangen ist. Ghiberti z. B. komponirt als Maler, in der Behandlung der Detailformen aber zeigt sich ein ideales plastisches Gefühl, welches den Nachfolger eines Andrea Pisano u. A. verräth. Auch die Reliefs nordischer Meister aus dieser Zeit sind in Betreff der Anordnung meist mehr malerisch als plastisch; oft werden die vordern Figuren zu freigearbeiteten Statuen, während die hintern in mehr oder weniger erhobenem Relief gearbeitet sind. Ueberall aber zeigt sich unter verschiedener Gestalt dasselbe Phänomen: wie in der antiken Kunst das Gemälde noch immer viel vom Reliefstyl in sich trägt, so will jetzt das Relief ein Gemälde wiedergeben; die Skulptur gibt ihr Prinzip auf, um so reich und universell sein zu können, wie die Malerei. Auch den allerletzterstichlichen Leistungen wird man aus diesem Grunde doch niemals das Prädikat des Vollendeten und Allgemeingültigen ertheilen können.

Weniger macht sich der malerische Styl allerdings in den italienischen Statuen des 15ten Jahrhunderte geltend. Doch wird man auch hier im Contour der Gestalt und in der Haltung manches finden, was sich mit den Gesetzen der Plastik nicht verträgt, abgesehen von den vielen realistischen Einzelnheiten der Gewandung u. dergl., welche oft schon an sich den Eindruck des Unruhigen und Ueberfüllten hervorbringen. Das Gefühl für plastische Linien und Massen ist selbst an den besten Statuen dieser Zeit — im Verhältniß zu der sonstigen ungemeinen Höhe des künstlerischen Könnens — nur sehr wenig entwickelt;

Digitized by Google

vor Allem ist die Figur insgemein nur für einen Standpunkt, denjenigen von vorn berechnet, und schon somit nur als Bild gedacht, meist auch nur für eine Nische bestimmt. Man gehe z. B. die ältern Statuen von Orsanmichele in Florenz durch und man wird kaum eine finden, welche bei der Beschäftigung im Profil vollkommen die Probe hielte. Wohl aber haben diese Statuen bestimmtheit die große Eigenschaft eines guten plastischen Werkes, daß sie ihre volle Bedeutung in sich tragen und von dem Effekt nach etwas auserhalb Liegendem frei sind. Dieß unterscheidet sie auf das Vortheilhafteste von den Skulpturen des 17ten Jahrhunderts, von welchen weiter die Rede seyn wird.

(Schluß folgt.)

Nachrichten vom Mai.

Akademien und Vereine.

Berlin. In der Sitzung der archäologischen Gesellschaft vom 4. Mai sprach Herr Panofka über das Abstimmen der Griechen und legte zur Veranschaulichung dieser Geschäfte den Siegelabdruck einer unedirten athenischen Tetradrachme in Silber vor, welche nächst dem Namen des Münzbeamten Herakleides sein Siegel, eine langbekleidete Allegestau mit Füllhorn zeigt, welche Herr Cavedoni als opferude Viktoria, Herr Arnsti als Viktoria, die mit der rechten Hand etwas in ein zwischenliges Gefäß gibt, beschreibt. Herr Panofka erkennt hierin vielmehr Tyche, die Glücksgöttin, welche das Loos in die Urne (κάδος) wirft. Herakleides wählte um so passender diesen Typus für seinen Siegelring, je bedeutsamer die Losung der Herakliden bei den Hellenen war. Zum Vergleich wird im Stich (Million Cat. CLXXI. 624) das Siegergefäß Borghi mit dem Urtheil des Orest im Areopag vorgelegt, wo Athene in derselben Handlung den weißen Stein zur Freisprechung des Orest in die Urne wirft, während die βουλὴ (Rathsversammlung) des Areopag, mit der Hand nach dem Kopf das Nachsinnen andeutend, auf dem Felt sitzt und die angestellte Klage (λῆξις) mit kurz geschorenem Haar, Rolle und Tasche vor Orest sich befindet. — Es ward ferner über das in der vorigen Sitzung besprochene Lambruschinische Basrelief verhandelt, die Möglichkeit, daß in der mit einer Keule versehenen weiblichen Figur Nikes Athene gemeint und daß durch auf den Gerichtshof Ἐπὶ Παλλαδίῳ Bezug genommen sey, ward abgelehnt. — Hierauf hielt Herr Waagen einen Vortrag über die den Hellenen gewordene Aufgabe in der Weltgeschichte, über die Bedingungen, welche die Lösung derselben gefördert und über die Eigenthümlichkeit der Werke hellenischer Kunst. Es kann jene Aufgabe in der Offenbarung der Schönheit der Form und einer hohen sittlichen Tüchtigkeit in allen Werken des Geistes. Er wies demnächst nach, wie früh sich bei den Hellenen die Anlage hierzu schon vorräth und wie die hohe Ausbildung derselben durch die günstigen Bedingungen der Lage und Natur des Landes, des Klimas, der Sitte, der Erziehung, der Religion, der Gegenstände des dortigen und jonischen Stammes, sowie durch die Hauptmomente ihrer Geschichte wunderbar gefördert worden ist. Er betrachtete darauf die organische Entwicklung der verschiedenen Künste, wobei er den wohlthätigen Einfluß besonders hervorhob, welchen die so frühe und hohe Ausbildung der epischen Poesie im Homer, sowie die der Architektur, auf die Entwicklung der dramatischen Poesie, wie der bildenden Künste, für die Anspannung zahlreicher, schöner und scharfumrissener Gestalten, wie für die räumlichen Spielgesetze ausgeübt haben. Er verweilte sodann einen längere bei der Kunst in Athen im Zeitalter des Perikles, wo sich die sich durchdringenden Gegensätze des dorischen und jonischen Stammes zur schönsten Harmonie auflösten und die höchste Blüthenkrone der ganzen hellenischen Kunstbildung zur Entfaltung gelangt. Die Hauptursache der ungemeinen Höhe, worauf sich die blühenden Künste der Hellenen von dieser Zeit an bis zur Zeit des Hadrian erhoben haben, findet er in dem feineren Takt, von den einmal vollkommen ausgebildeten Idealen nicht mehr wesentlich abzuweichen, sondern sich an seinen Modifikationen innerhalb derselben genügen zu lassen. Die wunderbare Eigenthümlichkeit der Werke hellenischer Poesie und Kunst besteht nach ihm in der Vereinigung der ursprünglichen und schönsten, den jedesmaligen Gegenstand erschöpfenden Erfindung, der schärfsten und naturgemäßesten Charakteristik, mit dem Maße der Formenschönheit, welche die Charakteristik irgend zuläßt, einer durchaus einfachen und natürlichen Anmuth der Bewegung und einer feinen Beobachtung der einer jeden Kunst durch ihr Material, wie durch ihre Verbreitung in Zeit und Raum, vorgeschriebenen Spielgesetze. Die Verunderung der Künste der Hellenen nimmt seinen Gesichtes aber noch zu durch einen Vergleich mit den Kunstleistungen der gebildetsten Völker Europa's vom Mittelalter bis auf die neueste Zeit, indem sich bei keinem derselben eine ähnliche organische Entwicklung sämmtlicher Künste bis zu ihrer ganzen Höhe vorfindet, sondern bei dem einen nur diese, bei dem andern jene Kunst zur vollen Ausbildung gelangt. Dieses wird im Einzelnen kurz bei den Deutschen, den Italienern, den Niederländern, den Engländern, den Spaniern und den Franzosen nachgewiesen und schließlich bemerkt, daß die Musik die einzige Kunst sey, welche, worin die neuen Völker den Griechen in der Ausbildung entschieden überlegen sind. Ferner las Herr Abeken eine durch die neuesten Schriften von Jesthermann und Urlichs hervorgerufene Untersuchung über römische Basiliken. Nach einer fast durchgängigen bisherigen Ansicht waren dieselben eingiumi, also auch nach vorn mit einer Mauer abgeschlossen; dagegen Herr Abeken gezeigt ist anzunehmen, daß dieselben nach vorn offen waren und man durch eine offene Säulenhalle in das Innere derselben hineinsah. Schon ihre Entstehung aus der zur Forum umgebenden offenen Hallen, von welchen sie nur eine prachtvollere Entwickelung waren, kann ihre Lage an den nämlichen Orten (wie Vitruv sie fordert) und der fortwährende Verkehr zwischen ihnen und dem Forum scheint dafür zu sprechen; ferner die Abbildungen zweier der bedeutendsten Basiliken auf Münzen, welche noch wohl die Vorderseite darstellen und nur Säulen zeigen, sowie einige andere monumentale Reste; endlich auch mehrere Stellen der Alten, namentlich des Plautus. Diese Gründe bewogen Herrn Abeken, wenn auch nicht bei allen, doch bei den meisten Basiliken, namentlich der ältern Zeit, eine vorn offene Säulenhalle anzunehmen, später kamen allerdings Beispiele vor, die ganz umschlossene Säle darstellten. Herr Bertsch setzte die Zeichnung einer unterirdischen Gefäßes vor, dessen oberwärts mit einem sogenannten Myrteriengewinde geschmückte Form aus einem Frauenkopf besteht, den Kahlhaare umgeben. Aehnliche Frauenköpfe finden auch hier und da in schönen Terracotten sich vor; Hatt der hin und wieder hafte abweichenden Deutung auf Io war Herr Gerhard geneigt, Köpfe der als gebenten Mongöttin gemachten Kora darin zu erkennen, eine Meinung, welcher auch Herr Panofka beipflichtete, zumal Kora in Eyplens in Gestalt einer Kuh Verehrung genoß. — Weiter berichtete Herr Gerhard aus Mittheilungen des Herrn Charles Newton über gemeinsam durch Kaplan Beaufort angestellte Untersuchungen des Lokals von Halikarnaß (Vergl. Archäol. Zeit. Neue Folge Taf. XII.); als Hauptergebniß ward die Notiz angeführt, daß auf der vermuthlichen Stelle des Mausoleums eine Plattform von 70 englischen Ellen Länge und 55 Breite nachgewiesen ward. — Bisherem ward die Ankündigung eines von Herrn Layard bemerkten wichtigen Werkes über die Alterthümer von Ninive (100 Platten; Subscriptionspreis 8 Pfd. Sterl.) und die von Lord Northampton mitgetheilte Publikation einer auf Achill's Kampf mit Memnon bezüglichen Vase des Nikosthenes vorgelegt, welche mit Verwechungen ihre alte Schätzung begleitet ist. Herr Zahn hatte das 18te Heft seiner Ornamente aller klassischen Kunstepochen, mit 4 antiken Eisenbeinschnitzereien, einem Terracottarelief und 8 Mosaiken aus Herculanum ausgestattet, begleichen und zugleich 5 Probeblätter aus seinem großen Werke „Pompeji, Herculanum und Stabiä," dritte Folge. Taf. 2 Köpfe der Ange und der Jana in Orthographie aus dem herkulanischen Gemälde Ange und Telephus. Taf. 5. Das große Jagdstück in der Casa di Dedalo e Pasifae den 2. November 1834 in Pompeji ausgegraben (14 Fuß hoch, 18 Fuß breit). Taf. 7. Ankunft der Io in Aegypten.

In der Sitzung der historisch-philologischen Klasse der Akademie der Wissenschaften las Professor Panofka (1) über Entführung der Korona auf einer Volcenter Amphora der Münchner Vasen sammlung, 2) über den aus Münzen nachweisbaren Teophoroskultus in Rhegium.

Museen und Sammlungen.

London. Herr Beaun hat seine werthvolle Galerie von 160 Gemälden britischer Meister (25 verstorbener und 46 lebender) — es ist die werthvollste Sammlung dieser Art, auf 25,000 Pf. St. geschätzt — der Nationalgalerie zum Geschenk gemacht. Ober- und Unterhaus haben sich am 23. Mai dankend darüber ausgesprochen.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 34. Donnerstag den 13. Juli 1848.

Entwürfe zu den Fresken in der Friedhofshalle zu Berlin

von Dr. Peter v. Cornelius.

Leipzig 1848 bei Otto Wigand.

Cornelius hat die Entwürfe zu seinen Gemälden des Berliner Friedhofs im Stich veröffentlicht und uns damit zu dem innigsten Danke verpflichtet. Es sind freilich nur leichte Skizzen in Umrissen, behaftet selbst mit Mängeln in Zeichnung, Bewegung und Verhältnissen, wie sie von Entwürfen fast unzertrennlich sind, dennoch aber sind sie ein Schatz, davon die Kunst Menschenalter hindurch zehren kann, eine Quelle der Belehrung, Erquickung und Kräftigung, ein Haltwunkt für die Schwankenden, ein Wegweiser für die Strebenden, unsers schöpferischen Genius reichstes Werk. Zwar ist die Konzeption nicht so einfach, die Eintheilung nicht so klar, als bei der Ludwigskirche, aber in der Frische der Anschauung übertrifft das neue Werk den Bildercyklus der Kirche bei weitem. Cornelius hat die große Aufgabe gelöst neu zu sein, ohne sich von der alten Grundlage zu entfernen, und bei voller Objektivität das Recht der Eigenthümlichkeit ganz zu wahren. Da ist weder Nachahmung eines Meisters, noch einer Schule, noch einer Zeit, und doch waltet überall das Gesetz der Kunst; da sind viele altgesehene, allbekannte Dinge, und doch haben wir sie so noch nicht gesehen: die Sprache ist durchaus neu. Was aber vor Allem heraustritt und die Seele trifft, ist der Ton, in welchem das Ganze gehalten ist und in welchem wir, soweit dieß bei dem Einfluß der Individualität und der Zeit überhaupt möglich, sast durchgängig den Ton der heiligen Schriften selber wieder erkennen. Was aber die Darstellung angeht, so finden wir bei großer architektonischer Strenge der Anordnung eine so überraschende Schönheit und Freiheit und bei der größten Einfachheit eine solche Fülle lebendiger Motive, daß wir eher das Werk des frühen frischen als des späten Mannesalters eines Künstlers zu sehen meinen. Und so bleibt der Gesammteindruck, je länger man das Ganze betrachtet, je tiefer man in dasselbe eindringt, der eines Werkes von ungeschwächter und reicher Kraft.

Zum Verständniß der Konzeption ist es zweckmäßig, sich Plan und Bestimmung des Gebäudes zu vergegenwärtigen. Es schließt sich in der Weise einer Kreuzgangs von 180 Fuß ins Geviert dem (projektirten) Neubau des Domes an und ist bestimmt, die preußische Fürstengruft aufzunehmen. Nach außen ringsum abgeschlossen und ohne Fenster, nur durch eine Thüre zugänglich, bildet das Gebäude eine nach innen offene Halle, in welcher außer der genannten Thüre auf der Westseite nach dem Lustgarten noch eine zweite auf der Südseite nach dem Dom und eine dritte auf der Ostseite in die Fürstengruft führt.

Hier am Rande des Grabes galt es, die Religion um das Wort des Trostes zu befragen, mit welchem sie uns auf den dunkeln Weg geleiten mag. Die christliche Religion hat eine kurze, bündige Antwort, geschöpft aus ihren heiligen Schriften, und knüpft an ihre Annahme die Verheißung ewiger Glückseligkeit: „Mit der Sünde der ersten Menschen ist der Tod geboren; mit Christus Erlösung von Sünde und Tod. Innige Vereinigung mit ihm ist die Gewähr der Glückseligkeit des ewigen Lebens.“ Das Geschlecht dieser Zeit, theils von Flachheit und Leichtsinn verleitet, theils und mehr noch von gelehrtem Unverstand und einflußreicher Beschränktheit getrieben, hat sich vielfach von diesen Lehren gewendet; Cornelius vertritt sie mit der ganzen Kraft einer warmen und durch ein langes Leben gereiften Ueberzeugung und stellt sie auf als das Bekenntniß für Viele. Das religiöse Bewußtsein läßt sich nicht machen noch befehlen, und unsere Nachkommen werden erst die Entscheidung haben, ob in diesem Bekenntniß ein Wort des Heils geredet oder eine erstorbene Reliquie aus alter Zeit aufbewahrt wurde.

Cornelius benutzt den gegebenen Raum zur Entwickelung seines Gedankens in der Art, daß er auf der östlichen und der westlichen Wand die Erscheinung Christi auf Erden als des Erlösers von Sünde und Tod, auf der südlichen die Gründung und Verbreitung der neuen Kirche durch die Apostel, auf der nördlichen aber die Zukunft des Menschengeschlechtes darstellt. Der östlichen Wand gab er vier und der westlichen drei Bilder von großen Dimensionen mit Lunetten darüber und Predellen darunter und faßte sie mit Pilastern ein; dieselbe Eintheilung gab er den beiden andern Wänden, mit dem Unterschied, daß hier die Mitte durch ein fünftes großes Gemälde, aber ohne Lunette und Predella gebildet wird. Für die ersten beiden Wände nahm er den Stoff aus den Evangelien, für die südliche aus der Apostelgeschichte, für die nördliche aus der Apokalypse. Der Inhalt der Lunetten wie der Predellen steht immer in einer bald nähern bald entferntern Beziehung zu dem Hauptbilde; nur an der nördlichen Wand müssen die Predellenbilder als ein Ganzes unter sich im Zusammenhang mit dem Inhalt der ganzen Wand genommen werden.

Die Reihefolge dieser großen Gemälde hat Cornelius durch acht (gemalte) Nischen unterbrochen und in jede Nische eine Gruppe von kolossalen Figuren gestellt. Es ist wohl einer seiner glücklichsten Gedanken, die Bedeutung für diese Gruppen in den acht Seligpreisungen der Bergpredigt zu suchen und somit demjenigen, der betrachtend durch diese ernsten Räume schreitet, in denen jeder Schritt an die Ohnmacht und Vergänglichkeit des irdischen Daseyns erinnert, die Verheißungen der ewigen Seligkeit in großen Zügen, immer und immer wieder in anderer Gestalt, vor die Augen zu stellen. Zu gleicher Zeit werden Auge und Gemüth nach den mannigfach auftregenden dramatischen Darstellungen in der gleichmäßigen Wiederkehr dieser Gruppen von entschieden lyrischem Charakter wohlthuende Beruhigung finden.

Wir betrachten nun die einzelnen Darstellungen und beginnen mit denen der östlichen Wand, welche dem Eingang gegenüber liegt. Sie ist durch das Thor der Fürstengruft in zwei gleiche Theile getheilt. Rechts davon sehen wir Geburt und Tod Christi, links seine Erweisung als Erlöser von leiblicher und geistlicher Pein. Auf dem ersten Hauptbilde treten die Könige aus Morgenland zu dem Kind in der Krippe und die Hirten vereinigen sich in der Anbetung mit ihnen. Die Lunette enthält das „Ehre sey Gott in der Höhe!“ und die Predella Sündenfall

Digitized by Google

und Vertreibung aus dem Paradiese, als die Grundlage des Glaubens an den Erlöser, als die Urſache ſeiner Sendung. Das zweite Hauptbild iſt die Grablegung, eine der in Ton und Haltung vollendetſten Kompoſitionen der ganzen Folgereihe. Gegenüber der Freude im Himmel über dem erſten Bilde iſt hier die Klage der Engel in der Lunette dargeſtellt; in der Predella aber die erſte Arbeit und die erſte Miſſethat, beider Folgen des Verluſtes vom Paradies, in das wir durch den Tod Chriſti wieder Zutritt erhalten.

Das vierte Hauptbild zeigt uns Chriſtus als Heiland, der den Gichtbrüchigen heilt, das Bild der Lunette als Erlöſer, der den Sündern alter Zeit von Adam bis zu dem Schächer am Kreuz neben ihm das Paradies öffnet; die Predella aber weiſt auf die Sünder hin, die ſeine Vergebung zu hoffen haben, auf die Sünder wider den heiligen Geiſt. Daß überhaupt der Geiſt der Verſöhnung im Gegenſatz gegen den alten Bund den neuen durchdringe, ſagen die nächſtfolgenden Bilder, die Geſchichte der Ehebrecherin vor Chriſtus, dann in der Lunette die Paradiesaxt der Paradiesbaum vor verlornen Söhne und in der Predella der Bund Gottes mit Noah nach dem Zorngericht über die Böſen in der Sündflut.

Die Stellen aus der Bergpredigt, welche den beiden Gruppen zwiſchen den Bilderabtheilungen zu Grunde liegen, ſind die Verheißungen: „Selig ſind die Armen im Geiſte!“ ꝛc. und: „Selig ſind die Traurigen!“ Gruppen von unvergleichlicher Schönheit und Innigkeit, die indeß beide in näherer Beziehung zur erſten Abtheilung ſtehen.

Dem Ehrengang des Künſtlers folgend müſſen wir nun zu der entgegengeſetzten, weſtlichen Wand übergehen. Der leitende Gedanke an dieſer iſt, Chriſtus als den mit übernatürlichen Kräften ausgerüſteten Sohn Gottes, als den Sieger über fremden und eignen Tod darzuſtellen, wodurch allein nach des Apoſtels Ausſpruch, der Glaube an ihn die ſeligmachende Kraft erhält. Doch hat Cornelius nicht unterlaſſen, zugleich an die hohen Tugenden der Liebe und Demuth zu erinnern, welche ſeiner wie jeder Macht erſt die beglückende Weihe geben. Auf dem erſten Bilde ſehen wir die Erweckung des Jünglings von Nain; darüber in der Lunette die Parabel vom barmherzigen Samariter, und in der Predella den Siegestanz Davids, der ſich in ſeinem Ausdruck der Liebe zu Gott ſelbſt durch Spott nicht irren ließ.

Das nächſtfolgende Bild, in der Mitte der Wand, iſt die Erſcheinung Chriſti nach der Auferſtehung vor den in verſchloſſenem Zimmer verſammelten Apoſteln, bei welcher ſelbſt der ungläubige Thomas handgreiflich zum Glauben gebracht wird; die Auferſtehung ſelbſt iſt in der Lunette dargeſtellt; in der Predella aber die ähnliche Anſpielung auf Chriſti Tod und Auferſtehung in der Geſchichte des Jonas.

Das letzte Bild zeigt uns Chriſtus in ſeiner vollen Machtvollkommenheit, indem er den bereits in Verweſung übergehenden Lazarus ins Leben zurückruft. Dieſe Kompoſition gehört in Betreff der Anordnung unbedenklich zu den gelungenſten von allen. In der Lunette mochte Cornelius einen rechten, mildernden Gegenſatz zu der Uebermacht, die im Hauptbilde erſcheint, ausſprechen, indem er den Heiland als den Diener ſeiner Jünger bei der Fußwaſchung darſtellt; dazu aber wieder den entgegengeſetzten Fall in der Predella, wo der Hochmuth Goliaths vor dem Hirtenknaben David erliegt. Die Gruppen der Seligpreiſungen zwiſchen dieſen drei Bildern haben die Inſchriften: „Selig ſind die Barmherzigen!“ und „Selig ſind die Friedfertigen!“

An der Südwand, zu der wir uns nun wenden und in deren Mitte der Eingang in den Dom iſt, bildet die Apoſtelgeſchichte, oder die Gründung der Kirche das Hauptthema. Das Mittelbild über der bezeichneten Thüre iſt die Ausgießung des heiligen Geiſtes und wir bemerken die Abſicht des Künſtlers, die Wirkung von der Rede der Apoſtel am Pfingſtfeſt auf möglichſt verſchiedene Nationen der Erde anzudrücken. Dieſem Bilde zur Linken iſt der Raum den beiden Hauptapoſteln gewidmet. Das erſte Hauptbild zeigt uns St. Petrus in der Macht des heiligen Geiſtes als Wunderthäter, indem Kranke, die ſein Schatten berührt, geſund werden. Wem das Wunderbare des Stoffes nicht behagt, der halte ſich an das Wunderbare der Darſtellung, welchem das Gefühl für Wahrheit und Schönheit in der Kunſt ſich gläubig und anſchauend beugt. Die Lunette gibt ein zweited Wunder Petri, die Erweckung der Tabitha vom Tode; die Predella aber erinnert an des Apoſtelfürſten menſchliche Schwachheit, als ihn auf den Wogen des Meeres der Glaube und vor dem Bahnſinnigſchrei im Palaſte des Hohenprieſters das Gedächtniß verließ.

Zunächſt folgt die Geſchichte Pauli; ſeine Bekehrung im Hauptbild, eine feurig bewegte Kompoſition; darüber in der Lunette die Predigt in der Schule zu Athen; darunter in der Predella die Verfolgung der Chriſten durch den noch nicht zum Paulus gewordenen Saulus.

Zur Rechten des Mittelbildes reihen ſich die Geſchichten des Philippus und Stephanus an. Philippus legt dem Kämmerer der äthiopiſchen Königin die Weiſſagungen der Propheten aus im erſten Hauptbild: darüber ſteht man den Hauptmann Cornelius, wie ihm der Engel Gottes die Weiſung bringt, ſich taufen zu laſſen; darunter aber die erbeſſerten Chriſten durch Schmiede, die ſich der Verbreitung des Evangeliums, als ihr Gewerbe beeinträchtigend, widerſetzen.

Stephanus iſt der erſte nach Chriſtus, der der neuen Lehre als Opfer fällt; daraus iſt ſein Martyrthum für das nächſte Hauptbild gewählt. In der Lunette darüber iſt die Anbetung des Lammes durch die Heiligen des Himmels dargeſtellt, in etwas weitausgeholter Gedankenverbindung, indem die Demuth der Martyrer damit angedeutet werden ſoll. Die Predella zeigt den Tod der Sünder im Untergang von Sodom und Gomorrha, als den Gegenſatz zum Tode des Gerechten. Die Seligkeiten dieſer Wand ſind die der Sanftmüthigen und derjenigen, die reines Herzens ſind, welche letztere Gruppe wiederum durch volle und klare Empfindung vorzüglich feſſelt.

Wir wenden uns zu der letzten, nördlichen Wand. — Beiläufig! In der räumlichen Anordnung, welche Cornelius getroffen, liegt ein Uebelſtand, der die höhere, mealiſch-äſthetiſche Wirkung ſeiner Werke gefährdet, wie nicht gar aufhebt. Er hat ſich haſſelte gedacht in der Folge, die wir auch hier eingehalten. Dieſe iſt in der Wirklichkeit nicht möglich, man mag anfangen, wie und wo man will. Es iſt ſchon übel, daß man, um zum Anfang zu gelangen, an der dritten Wand vorbeigehen muß; ans Ende der erſten Wand ſtoßt die letzte und an dieſe die zweite, von der man, nachdem man ſie rückwärts geſehen, d. h. von ihrem Ende zu ihrem Anfang gegangen, zu der dritten kommt, deren erſtes Bild in der Mitte ſteht. Wer möchte ſich in ſolcher Weiſe ein Trauerſpiel vorführen laſſen, oder liegend ein Werk der Dichtkunſt, und doch der Eindruck iſt dieſer bleiben? In den weiten Hallen aber immer kreuzweis hin- und herlaufen, um die Folge und den Zuſammenhang aufzuſuchen, wird im Ernſte Niemand dem Beſchauer zumuthen. Es ſcheint, daß ſich Cornelius mehr an den überſichtlichen architektoniſchen Plan im Kleinen auf dem Papiee gehalten, als an die großen Dimenſionen des Gebäudes ſelbſt, mehr einen geſchloſſenen überſchlichen, als einen langen, zu durchſchreitenden Raum gedacht hat.

Die letzte Wand enthält unters großen Meiſters größte Schöpfungen. Nur der Beſitzt eines mächtigen Genius konnte es gelingen, die apokalyptiſchen Anſchauungen vom Untergange der Welt und dem Neuban einer verklärten, ſeligen ſo klar und kräftig, ſo maſſvoll und ſchön in die bildende Kunſt überzutragen. Hier ſteht Cornelius allein, und alles was in dieſer Beziehung vor ihm geſchehen, verſchwindet neben ſeinem Werk als Schatten;

Digitized by Google

ja selbst Dürrer's kühne und feurige Phantasien können bei ihrer offenbaren Formlosigkeit auf eine allgemein ergreifende Wirkung nicht Anspruch machen.

Da es sich an dieser Stelle um die Zukunft des Menschengeschlechts handelt, die unser Glaube in die beiden Begriffe zusammenfaßt: Untergang des Bösen und Ewigkeit des Guten, so nahm Cornelius, der durch sein ganzes Werk die Macht des Glaubens verkündet, hier die Kraft der Liebe auf, die über Glaube und Hoffnung hinaus in den Himmel reicht, und stellte in den Predellenbildern die Werke der Barmherzigkeit dar, denen Christus selbst seligmachende Belohnung gegeben. Diese kleinen Darstellungen, wie Kranke gepflegt, Dürftige gespeist, Pilger beherbergt werden u. s. w., gehören zu den anmuthigsten Abtheilungen des ganzen Werkes.

Nun aber treten wir vor das erste große Gemälde der Nordwand, vor die unerbittlichen, unversöhnlichen Feinde unsers Geschlechts. Auf schnaubenden Rossen sprengen durch die Lüfte die verderbenbringenden vier Reiter Pest, Hunger, Krieg und Tod einher; vergeblich werfen sich bittend und drohend die Menschen ihnen entgegen: sie werden niedergeworfen und niedergemäht. Ich bekenne, daß mir kein Werk der Malerei bekannt ist, in welchem das schrecklichste Schicksal der Welt, gleich gewaltig, gleich edel und erhaben ausgedrückt wäre als hier. In der Lunette sind die sieben Engel, welche die Schalen des göttlichen Zornes ausschütten über Erde, Luft und Meer.

Diesem Bilde entspricht mit dem Werk der Vernichtung das entgegengesetzte am andern Ende: das Bild der Auferstehung der Todten auf den Ruf Gottes (in der Lunette). Cornelius läßt den Engel des Gerichts mit noch verschlossenem Urtheilsspruch im Hintergrund auf einem Hügel stehen, und Leben und Wiederleben werden nur berührt von der Ahnung des bevorstehenden Gerichts.

Dieses ist der Inhalt der drei Hauptbilder der Mitte. Das mittelste von ihnen hält uns das jüngste Gericht in dem Gleichniß der klugen und thörichten Jungfrauen vor, unter denen Christus als Richter-Bräutigam erscheint. In dem Bilde zur Rechten ist die Zukunft der Gerechten geschildert unter dem Gleichniß vom ewigen Jerusalem, einer mauergekrönten Jungfrau, die von Engeln getragen vom Himmel niederschwebt zu den verjüngten Geschlechtern der Erde, die ihrer harren. Gleichzeitig ist der Fall und die ewige Verdammniß des Satanas, was die Lunette anschaulich macht. Zur Linken (des Mittelbildes) ist der Untergang des alten Babylons, als Sinnbild der Strafe der Ungerechten in einfachen, großen und ergreifenden Zügen dargestellt. In der Lunette erscheint Christus als der Schnitter mit der Sichel, die reife Saat zu mähen. Die Seligkeiten dieser Wand gelten denen, die um der Gerechtigkeit willen Verfolgung leiden, und denen die hungert und dürstet nach Gerechtigkeit.

Das ist das Werk, das wir als das schönste Denkmal der schöpferischen Kraft unserer lebenden deutschen Kunst begrüßt haben. Möge es überall die Aufnahme finden, die ihm gebührt, und auch dem Unternehmer der Herausgabe für seine würdige Ausstattung und rasche Förderung der verdiente Lohn werden!

Schließlich erlaube ich mir noch eine Bemerkung gegen die Schlußbemerkung des das Werk begleitenden Textes, dessen Verfasser ungenannt ist. Darin ist gesagt, daß dieses Werk bei seinem rein historischen Inhalte so wenig als ein anderes von Cornelius neuesten Werken, welches ebenfalls weder im Einzelnen noch im Ganzen Allegorisches oder Symbolisches darstellt, als ein allegorisch-symbolisches betrachtet werden könne. Mag nun mit dem „andern Werke“ die Vorhölle oder der „Glaubenskampf“ gemeint seyn, jedenfalls scheinen mir hier die Ansichten des Verfassers nicht klar ausgesprochen. Der „reinhistorische Inhalt“ ist kein Gegensatz zu „Allegorie und Symbolik.“ Auch der ganz rein historische Inhalt kann in eine allegorische oder symbolische Form gefaßt werden. Und in der That ist er es hier. Weit entfernt aber, daß dafür eine Entschuldigung Noth thut, ist die Symbolik die poetische Pflicht der Kunst, die Allegorie ihr poetisches Recht, und Cornelius großes Verdienst ist, beiden zu gerechtem Ansehen und richtigem Maß verholfen zu haben. Ich muß es mir vorbehalten, ein andermal dieser Thema ausführlicher zu behandeln; hier nur kürzlich soviel, daß ohne Bild und Gleichniß keine Dichtkunst, also auch keine Kunst denkbar ist; daß die Symbolik an die Stelle der Sache Bild und Gleichniß setzt, die Geschichte des verlornen Sohnes z. B. für aufrichtige Reue, die thörichten und klugen Jungfrauen für das jüngste Gericht, so dieses selbst wieder für ein ewiges, unaufhörliches in jeder Menschenbrust; und daß die Allegorie dem Gleichniß selbst wieder einen Verwandtungsspiegel vorhält, in welchem ein „neues Jerusalem“ als „Jungfrau“ sich erblickt. Das Alles aber ist ein altes Recht der Kunst und Bedingung ihres Lebens, und wer sich daran ärgert, der tröste sich mit dem Pietisten in der bekannten Tieckischen Novelle, der alle die „vermaledeiten Metaphern mit eisernem Besen aus der Sprache hinausfegen“ wollte und zu seinem Schreck sah, daß er wider Wissen und Willen so eben in Bildern gesprochen.

cf.

Das Standbild Wilhelms I. und der Bildhauer Royer.

Wie aus öffentlichen Blättern bekannt ist, ward im Verlaufe des Junius und zwar am Jahrestage des Münster'schen Friedensschlusses im Haag das kolossale Standbild Wilhelms I. enthüllt. Im Grunde ist es auch eine politische Begebenheit, daß man dem Vorsatz des jetzt regierenden Königs in jetziger Zeit ein Monument errichtet. Ich übergehe die angeordneten Festlichkeiten, wie sie überall so ziemlich dieselben sind, die aufgerichtete Tribüne für den König und seinen Hof, die Hymne „Wilhelmus von Nassauwen,“ die jubelnde Menge, den noch gerade zur rechten Zeit durch die sich zerreißenden Wolken einfallenden Sonnenblick, der bei keiner Monumentsenthüllung fehlen darf ꝛc. ꝛc., um näher auf das Kunstwerk und den Künstler einzugehen, und zwar auf den Bildhauer, nicht auf den Gießer, den das Publikum oft für den einzigen oder ersten Meister ansieht. Der eigentliche Schöpfer des Monuments, der Bildhauer Royer, war es kaum auch, dem der König von Holland öffentlich vor allem Volke die Hand drückte und ihm zutraulich auf die Achsel klopfte, worüber sich die „Lyd.“ ein beliebtes Journal, besonders freut und es doch schön findet, daß ein König einem Unterthan solche Huld beweise, was auch die fraternité, liberté, égalité dagegen einzuwenden habe.

Die immerhin bedeutenden Kosten für das 12 niederländische Schuh hohe eherne Standbild wurden im ganzen Lande gesammelt und das dankbare Vaterland setzte seinem „Vater“ dieses Erinnerungszeichen. Der Bildhauer Royer in Amsterdam, Mitdirektor der Akademie der bildenden Künste daselbst (Professoren gibt es hier an den Kunstanstalten nicht), wurde mit Anfertigung des Modells beauftragt, wie er auch schon das Bild de Ruyter's, welches in Vlissingen steht, gemacht hatte. In der That ist Royer ein tüchtiger, durchgebildeter Künstler und man durfte nichts Gewöhnliches von ihm erwarten. Er bildete den großen Schweiger stehend, der Körper ruht auf dem rechten Fuße und macht so eine angenehme Bewegung, der entblößte Kopf ist etwas nach vorne gebeugt, die rechte Hand sinnend erhoben, die linke hängt herab, eine Urkunde haltend; zur Rechten steht der getreue Hund, der nach einer Tradition den großen Staatsmann nie verließ und auch bei ihm gefunden wurde, als Balthasar Gerards seine blutige That vollführt hatte. Das Kostüm, da der Mann nicht als Krieger, sondern als Staatsmann gebildet ist, zeigt ein

Digitized by Google

Hauskleid im spanischen Geschmack, wie es auf dem vortrefflichen Porträt Mierevelt's im Museum zu Amsterdam zu sehen ist: Halskrause, zugeknöpftes, enganschließendes, bis zum Unterleib reichendes Wams, die den halben Schenkel bedeckende Bauschhose, Trikots und der weite pelzverbrämte Mantel, der freilich dem Bilde von hinten ein etwas langweiliges Ansehen gibt. Die Figur ist in edlen Verhältnissen gehalten, recht ähnlich und in so weit untadelig; nur fehlt, wie bei den meisten derartigen nach Porträts und Ueberlieferungen gearbeiteten Denkmälern, ein gewisser Lebenoderm, der überhaupt wohl nie die Werke des konventionell-arbeitenden Künstlers befeelen kann. Bei allem aufgewendeten Fleiß des Künstlers vergißt man daher nicht den Stoff, sein ziemlich gleißendes Erz, woraus das Bild gemacht ist: der Kopf, die Hände, die Beine erhalten etwas Materielles, Kaltes; nur der Pelzmantel ist sehr natürlich und macht das Erz vergessen.

Ueberraschend war mir daher das unlängst ebenfalls im Haag errichtete Reiterbild Wilhelms I. vom Grafen von Nieuwkerk, welches der König als Privateigenthum vor seinem neugebauten gothischen Palast aufstellen ließ. Ist es die günstige Umgebung, ernste gothische Architektur, oder der anbalasische Hengst, worauf der Schweiger sitzt, byzantzet, den erhobenen Kommandostab in der Hand, welches den Beschauer besticht und unwiderstehlich hinreißt? Nicht allein dieß: im Roß, im Reiter wohnt Leben, das Metall ist beseelt, man vergißt den Stoff und der Held erscheint dem entzückten Auge des Beschauers als magische Erscheinung aus vergangener Zeit. — Meyer's Bild steht auf einem grünumgrünen Platze zwischen grünen Bäumen, von denen sich das grünliche Metall nicht durchaus günstig loshebt, und überdieß kann ein Standbild nicht imponiren wie eine Reiterstatue.

Zudem arbeitete, wie ich nicht anders weiß, v. Nieuwkerk aus eignem Antrieb, aus Begeisterung, ohne daß das Bild bestellt war; Royer erhielt die Bestellung und mußte sich mancherlei Zurechtweisungen von allen Seiten gefallen lassen, die stets dem freischaffenden Künstler hinderlich seyn müssen. Er hat sich immerhin mit Ehren aus der Sache gezogen und der König hat ihn zum Kommandeur des Eichenkronerdens ernannt.

Im Pavillon zu Haarlem steht ein sehr vorbestillisches Christusbild von Royer, und im Atelier des Künstlers sah ich die Büste eines griechischen Mädchens, welche in Auffassung, Zartheit und Lieblichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Schade, daß ein so begabter Künstler nicht Veranlassung findet, etwas Größeres in dieser Art, aus eigner Begeisterung und Anschauung der Natur Entsprungenes zu liefern! Aber Holland ist nicht das Land, wo die Bildhauerei gedeiht. Royer steht isolirt als Bildhauer und der biedere und liebenswürdige Mann mag sich oft nach einem günstigern Boden für sein Talent sehnen, bei aller Achtung und Anerkennung, die ihm hier im Lande zu Theil wird.

Amsterdam, im Juni 1848. **W.**

Kapelle Brancacci.

Nachschrift.

(Vergl. Nr 30)

Professor Rosini hat in einem Supplementbande zu seiner Geschichte der Malerei die Beweisführung der Herren Milanesi und Pini hinsichtlich der streitigen Autorschaft des Masaccio und Filippino bekämpft, und seine Bemerkungen sind unter dem Titel: Sulle pitture di Masaccio nella Cappella Brancacci el Carmine (Pisa, 1848. 11 S. 8. mit einem Kupfer) auch einzeln gedruckt worden. Neues ist in diesen Blättern eigentlich nicht enthalten. Der Verf. verwirft nochmals die Autorität der Vasarischen Bildnisse, indem er, was Masaccio's Porträt betrifft, das angebliche in der Galerie der Uffizien dem Vasarischen entgegenstellt; wiederholt die Behauptung, daß Vasari in der zweiten Ausgabe, eines Bessern belehrt, die Worte des ersten Druckes, in denen er das Fresko der Apostel vor dem Prokonsul dem Filippino zugeschrieben, zurückgenommen habe, um Letzterem nur einen kleinen Antheil an den Bildern der gegenüberbefindlichen Wand zu lassen, und schließt mit der Bemerkung, daß die großen Meister vom Ende des 15ten und Anfang des 16ten Jahrhunderts nicht, wie man dieß daher annahm, bei Masaccio, sondern bei Filippino »in seiner frühesten Jugend« in die Schule gegangen wären, wollte man das wunderbarste Werk in der Kapelle diesem beimessen. Der Ausfall auf die »rabbia sempre crescente« der »Stranieri dotti si«, ma cupidi troppo di novità« wird dann am Ende bekämpfend wiederholt.

Auch nach dieser Antikritik habe ich der früheren Darlegung der Sache nichts beizufügen, indem Professor Rosini es verschmäht, auf die Kriterien, welche meines Bedünkens allein Licht in diese Dunkelheit zu bringen vermögen, die Porträts und die offenbare Schwesterähnlichkeit zwischen diesem Fresko und den zuverlässigen Werken Masaccio's einzugehen. Der Vers des Annibal Caro, in welchem es von Letzterem heißt:

„Insegnò il Bonarroto
A tutti gli altri, e da me solo impari"

kann und dabei freilich nicht helfen. Alles dieß sey übrigens mit der dem Professor Rosini und seinen Urtheilen gebührenden Rücksicht gesagt.

Florenz, 16. Juni 1848. **Reumont.**

Nachrichten vom Mai.

Museen und Sammlungen.

Kopenhagen. Thorwaldsen's Antiken sind zugleich mit seinem übrigen Kunstbesitz nunmehr als eins der Museen von Kopenhagen öffentlich und durch ein sorgfältiges Verzeichniß von L. Müller auch der wissenschaftlichen Behandlung überliefert worden. Nach Aufzählung dieses Verzeichnisses enthält diese früher sehr unregelmäßig geordnete Sammlung zusammen 414 Stücke ägyptischer Alterthümer, sodann und hauptsächlich griechische und italienische. Diese bestehen 1. A. aus 316 Thongefäßen, darunter 155 mit bildlicher Darstellung; 1. B. aus sonstigen Terracotten, 276 Stück. II. Skulpturen in Stein (122). III. Gefäßscherben (5). IV. Gegenstände von Silber (12). V. Bronzen (395). Sonstiges von Eisen (4), Blei (79), Glas (213), Knochen und Elfenbein (28), wozu noch zwei Stücke antiker Wandmalerei und Verschnitte aus Pompeji (Körner und Bohnen) kommen. Diesem reiht sich als zweite Abtheilung des Ganzen die reiche Gemmensammlung an. Sie besteht aus 1695 Antagli und 133 Kameen. Die dritte Abtheilung umfaßt die Münzen.

Bauwerke.

Erfurt. Der Kreuzgang am dortigen Dome, ein Werk aus dem Anfange des 14ten Jahrhunderts, ist, wie dessen nächste bauliche Umgebung, nun völlig restaurirt; ein Gleiches geschieht jetzt mit dem Thurme des Domes, dessen ältere Theile ins 12te Jahrhundert zurückreichen. Das Schiff der Barfüßerkirche — aus dem 13ten Jahrhundert — ist bereits auch wieder hergestellt und eben beginnt die neue Einrichtung des Chors. Wenn die Zeiten sich günstiger gestalten, wird man wohl auch zur Restauration einiger andern trefflichen Kunstwerke dortiger Stadt schreiten: dahin gehört das Altarwerk in der Regierkirche, welches sicherlich aus der Werkstatt des Michael Wohlgemuth herrührt, ferner der schöne Altar im Chor der Barfüßerkirche mit Gemälden aus der sogenannten Kölner Schule. Der Sinn für blühende Kunst hat sich am hiesigen Orte in der letzten Zeit bedeutend gehoben; Zeugniß dessen gab die immer bedeutender werdende Theilnahme an der permanenten Kunstausstellung des Herrn Dietrich, sowie das gedrängt volle Auditorium des Dr. Schöler, welcher im verflossenen Winter Vorlesungen über die Geschichte der Malerei bei den Italienern und Deutschen hielt.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 35. Donnerstag den 20. Juli 1848.

Andeutungen zur Geschichte der christlichen Skulptur.

(Schluß.)

VI.

Die bisherigen Bemerkungen lassen, wie man sieht, noch Lücken genug übrig in Betreff des Sieges der Malerei über die Bildnerei; sie wollen auch nur ein Fachwerk darbieten, welches auszufüllen, umzustellen oder auch gänzlich zu verwerfen dem künftigen Leser anheimgestellt bleibt. Indeß wird man soviel zugeben, daß die zu Grunde liegenden Ursachen sehr zusammengesetzter Natur sind, und sich bei einer bloß allgemeinen Betrachtung der Völker und Zeiten dem Auge großentheils entziehen müssen.

Ueberblicken wir nun die italienische Skulptur, wie sie sich gegen Ende des 15ten Jahrhunderts ausgebildet hatte, so finden wir außer dem malerischen Prinzip noch ein anderes thätig, welches den größten Einfluß auf den Bildhauer ausübt, indem es ihn einerseits hemmt und fesselt, andererseits aber vor allzugroßer Ausartung bewahrt: nämlich das Dekorative. Obwohl dasselbe meiß in Gestalt einer eleganten Prachtarchitektur auftritt, so ist es doch wohl zu unterscheiden von dem architektonischen Prinzip, welches die Skulptur des Mittelalters beherrschte; damals war das Bildwerk wesentlich um des Baues willen da, jetzt die Dekoration um des Bildwerkes willen. Gleichwohl kommt die Skulptur nur ausnahmsweise zu ihrem vollen Rechte und der Eindruck bleibt ein sehr gemischter, großentheils architektonisch-malerischer, zumal wenn die Bildwerke theilweise oder ganz aus Reliefs bestehen. Welcher ungeheure Aufwand von großen und kleinen Statuen und Reliefs ist z. B. an den Dogengräbern der Lombardi, Bregno, Leopardo u. A. in den Kirchen Venedigs angebracht, um eine Gesammtwirkung zu erzielen, welche sich doch nicht über das Dekorative erhebt! Erst wenn das Auge den einzelnen Figuren auf ihre Nischen und Postamente nachfolgt, wird es allmählig den künstlerischen Reichthum dieser Werke inne. Aber auch kleinere Grabmäler aus dieser Zeit, deren z. B. S. M. del popolo in Rom eine prachtvolle Auswahl enthält, sind möglichst unplastisch und dekorativ gehalten; unter einer zierlichen Bogenarchitektur liegt auf dem Sarkophag die oft halb als Relief gearbeitete Statue des Verstorbenen; darüber, meiß ganz Relief, die Halbfigur der Madonna mit zwei anbetenden Engeln; unten am Sockel und an den Seitenpfosten oft ebenfalls Reliefs oder Statuetten in Nischen, Alles von den geschmackvollsten Ornamenten eingefaßt. (Bis zu vollkommenster Einfeiligkeit vorherrschend findet man dieses dekorative Element z. B. in dem von Antonio Pollajuolo gegossenen Bronzedenkmal Sixtus' IV. in S. Peter.) — Ganz ähnlich verhält es sich mit den Altaraufsätzen; der schöne Altar Alexander's VI. in der Sakristei von S. M. del popolo bildet eine Art von Triumphbogen um ein altberühmtes Madonnenbild; in den Seitennischen stehen vier allerdings sehr vorzügliche Hochreliefsiguren; über dem Bogen lehnen, halb schwebend und den antiken Victorien ähnlich, die zwei reizenden Engel — gleichwohl wielt das Ganze nur wie ein anmuthiger Zierrath. Andere Altaraufsätze in derselben Kirche, in S. M. della Pace, u. a. a. O. bestehen geradezu bloß aus einer Nischendekoration mit Reliefsiguren; Reste eines sehr ausgezeichneten Werkes dieser Art, welches an die Ausdrucksweise der umbrischen Malerschule erinnert und um 1500 entstanden seyn mag, sind ist einem Anbau von S. M. maggiore eingemauert. — Neben der großen Anzahl solcher Dekorationen sind die einzeln und selbstständig gearbeiteten Statuen im 15ten Jahrhundert eine wahre Seltenheit, zumal außerhalb Florenz; so wird man z. B. in Rom; mit Ausnahme einiger Figuren des Mino da Fiesole (worunter der S. Sebastian in S. M. sopra Minerva das Beste seyn möchte) kaum irgend ein Werk von höherer Bedeutung ausfindig machen.

Es ist nicht schwer, die Ursache dieses Uebergewichtes der dekorirten Architekturen einzusehen. Ein schon oben berührter Grundzug der christlichen Kunst ist es, welcher hier nachwirkt: die Richtung auf das Bezugreiche, die Entwickelung einer Reihe zusammengehöriger Gedanken durch einen Cyklus von Gestalten und Bildern. An jenen Grabmälern ist der Todte in Beziehung gesetzt mit den höchsten Tröstungen; ihn umstehen, in den Seitennischen, seine Schutzpatrone und die symbolischen Gestalten der Tugenden, die der Ueberlebende an dem Verstorbenen rühmen will; oben erscheint, zwischen Engeln, die Gnadenmutter mit dem Kinde. An den Dogengräbern in Venedig, wo die Verdienste um den Staat angedeutet werden mußten, steht man auch profan-symbolische Gestalten, Helden des Alterthums u. s. w. Das Reichste, was in dieser Beziehung vorhanden war, zugleich eines der trefflichsten Skulpturwerke jenes Jahrhunderts, läßt jetzt gerade die ursprüngliche Zusammenstellung, den symbolischen Einklang nicht mehr erkennen; ich meine das Grabmal Papst Pauls II. von Mino da Fiesole, dessen einzelne Stücke in der Krypta von S. Peter an den Wänden eingemauert sind.

VII.

Mit der Epoche der großen Meister beginnen mancherlei Anstrengungen, die Skulptur von ihrem malerischen Styl und von ihrer Dienstbarkeit unter der Dekoration zu befreien. Einen höchst merkwürdigen Uebergang in diesem Sinne bezeichnen die beiden berühmten Grabmäler, welche Julius II. durch Andrea Sansovino den Kardinälen Basso und Sforza im Chor von S. M. del popolo errichten ließ. Zwar erreicht gerade hier die Dekoration eine Schönheit und einen Reichthum, wie in wenigen andern Grabdenkmälern der Renaissance, allein dieß hindert den Künstler nicht, die Statuetten ganz selbstständig und mit vollkommenem plastischem Bewußtseyn durchzuführen, sie auf alle Standpunkte zu berechnen, ihnen diejenige (in diesem Fall bereits antikisirende) Idealität zu geben, welche in der höhern Skulptur verlangt wird. Um so auffallender wirken daneben die beiden Porträtstatuen der Verstorbenen, welche bei einem ungemeinen Adel des Styles doch naturalistischer Weise schlummernd, wie im Augenblick der Siesta gebildet sind, während noch das ganze 15te Jahrhundert den Todten in streng symme-

Digitized by Google

trischer Haltung, mit gefalteten oder gekreuzten Händen darzustellen pflegte. — Ob nun die zahlreichen Statuen und Gruppen dieser Zeit, von der Reiterstatue Leonardo's bis zu den letzten Arbeiten Michelangelo's zu einem reinen plastischen Styl durchgedrungen oder nicht, darüber könnte nur eine ins Einzelnste gehende Analyse Auskunft geben; bloß in Beziehung auf Michelangelo sey mir hier eine Bemerkung gestattet. Dieser übermächtige Geist hat keine der drei Künste, deren Schicksal in seine Hand gegeben war, rein nach ihren innern Prinzipien gehandhabt, vielmehr mischt sich überall eine dämonische Eigenwilligkeit hinein, welche es ahnen läßt, daß sich mit jedem seiner Kunstwerke ein innerer Kampf gewaltsam von seiner Seele losringt.

Es ist bekannt, wie mit der Malerei auch die Skulptur im weitern Verlauf des 16ten Jahrhunderts in Manier verfant. Mit Ausnahme des Reliefs, welches auch während der Blüthezeit fast vollkommen malerisch geblieben war und jetzt (z. B. bei Johann von Bologna) in dieser Beziehung das äußerste Uebermaß erreichte, kann man kaum sagen, daß dieser Verfall wesentlich ein Uebergang vom Plastischen ins Malerische gewesen sey; es war mehr die oft ganz wüste, seelenlose Wiederholung und Uebertreibung der Formen und Motive der guten Zeit. Uebrigens ist die Abnahme der Kräfte minder auffallend als in der Malerei; Ammanati, Johann von Bologna und Taddeo Landini möchten wohl die gleichzeitigen florentinischen Maler aufwiegen.

VIII.

Mit der Restauration der Kunst im 17ten Jahrhundert kam auch für die Skulptur eine Art Herstellung, wenigstens ein Umschwung, welchem in der Folge Lorenzo Bernini den Stempel eines bestimmten, übel genug berüchtigten Styles aufdrückte. Es bleibt nun noch übrig zu erörtern, inwieweit dieser Styl ein malerischer zu nennen oder gar direkt von einer Einwirkung der Malerei abzuleiten ist. Daß eine solche überhaupt stattgefunden, steht gar nicht zu läugnen; war doch der restauratorische Antrieb von der Malerei ausgegangen. Daß aber jetzt die Skulptur mit der Malerei wetteifert und Alles was diese darstellt, ebenfalls darstellen will, hat seinen tiefern Grund in einer Zeitrichtung, welche den Künsten gemeinsam war und welche auch ganz wesentlich die Aufgaben derselben bedingte.

Es ist dieß der Affekt, der leidende wie der thätige; der Künstler will möglichst unmittelbar rühren oder imponiren; sein äußeres Mittel und Werkzeug ist das allverständlichste: der Naturalismus. Die Glanzseite eines solchen Strebens lag in der Meisterschaft des Ausdruckes, in der Energie des Momentanen überhaupt. — Wie sehr aber befand sich hier die Malerei im Vortheil! Durch einen reichen Hintergrund von Beziehungen und Oertlichkeiten, durch den Zauber der Farbe konnte sie auch das Rohe und Gräßliche erträglich, ja genießbar machen, während die Bildhauerei nur ihre einzelne Figur oder Gruppe hinzustellen hat. Die nothwendigen Gränzen der beiden Künste sind seit Lessing schon so vielfach beleuchtet worden, daß hier jedes allgemeine Raisonnement darüber unnütz wäre; nur die Stellung der Skulptur des 17ten Jahrhunderts zur allgemeinen Richtung der damaligen Kunst mag noch beispielsweise erläutert werden.

Beginnen wir mit den profanen Aufgaben. (Dieselben lassen, beiläufig gesagt, seltener vor als man denken sollte, wenn man die den Steinmetzen und andern Diis minorum gentium überlassenen Dekorationen der Villen und Paläste davon abrechnet.) Es sind weiß Statuen und Gruppen von Göttern, Heroen u. s. w., aber der Besteller ist weit davon entfernt, auf die menschlich schön durchgeführte Persönlichkeit das meiste Gewicht zu legen; er verlangt vielmehr einen drastisch-lebendigen Moment. In Bernini's David mit der Schleuder (Villa Borghese), den wir wohl unter die Profanwerke zählen dürfen, ist mehr Leidenschaft und Spannung verbraucht als im Laokoon mit sammt den beiden Söhnen; sein Pluto (Villa Ludovisi) kennt mit der sich heftig sträubenden Proserpina auf ganz untjemliche Weise davon; in der Gruppe Apoll und Daphne (Villa Borghese) ist das Momentane so weit getrieben, daß die zierliche Nymphe schon halb Verberbaum geworden ist. Auch die berühmte Gruppe P. Puget's, welche den eingeklemmten Milo von Kroton, von einem Löwen überfallen darstellt (im Louvre), bezeichnet diese allgemeine Richtung vollkommen, nur daß hier der Naturalismus ohne Rücksicht und mit einer gewissen Größe durchgeführt ist, während Bernini seine balgartig aufgeblasene Muskulatur der Eleganz zu Liebe auf das Feinste auszuvolliren pflegt. Was in ihm gleichwohl die höchst bedeutende Künstlernatur verräth, ist die durchgehende Energie der Gesammtmotive (so lange sie, wie hier, äußerlicher Art sind), die Entschiedenheit des Momentanen. Wo seine manierirte Behandlung des Details nicht hervortritt, wie z. B. an den bloß nach seinen Modellen gearbeiteten vier Flußgöttern auf Piazza Navona, zeigt sich die Sicherheit des Griffes, der Zusammenklang des Ganzen auf eine dieweilen überwältigende Weise (wegegen freilich die abscheuliche Cathedra in S. Peter in Abrechnung kommt).

Den Uebergang zu den kirchlichen Aufgaben mögen die Grabmäler bilden, zumal die Monumente der Päpste, welche geradezu eine der wichtigsten Aufgaben der damaligen Skulptur ausmachen. Es ist der Mühe werth, die sehr verschiedenen Zusammenstellungen derselben chronologisch zu verfolgen. Abgesehen von dem nicht zu Stande gekommenen, aber schon in seinen Fragmenten bewundernswürdigen Grabmal Julius II., welches außer aller Linie steht, begegnet man im 16ten Jahrhundert zwei verschiedenen Haupttypen: entweder einer großen Nischenarchitektur mit Statuen und Reliefs, in der hauptsächliche die sitzende Statue des Papstes (Monumente Leo's X., Clemens VII. in S. M. sopra Minerva u. a.), oder demjenigen Typus, welchen Michelangelo mit den Grabmälern der mediceischen Kapelle in Florenz geschaffen hatte: oben die sitzende Porträtstatue, unten auf dem Sarkophag liegend oder lehnend zwei allegorische Figuren (Monument Paul's III. von Guglielmo della Porta, in S. Peter). Gegen Ende des 16ten Jahrhunderts gewinnt die erstere Zusammenstellung nochmals auf merkwürdige Weise das Uebergewicht in den Monumenten der thatenreichen Päpste Pius V., Sixtus V., Clemens VIII. und Paul V. (in S. M. maggiore), welche in zahlreichen Reliefs die Lebensgeschichte dieser Fürsten darstellen. Mit dem 17ten Jahrhundert dagegen wird die zweite Gattung vollkommen vorherrschend, hauptsächlich wohl durch das Beispiel, welches Bernini mit seinem Denkmal Urban's VIII. gab (in S. Peter). Allein wenn Michelangelo personifizirte Naturkräfte, Tag und Nacht, Morgen und Abend, in ruhiger (ob auch nicht zwangloser) Stellung auf seinen Sarkophagen anbrachte, wenn auch della Porta seiner „Klugheit“ und „Gerechtigkeit“ noch eine vollkommen natürliche Ruhe gab, so beginnen jetzt bei Bernini und seinen Nachfolgern die beiden symbolischen Figuren in Affekt und Allarm zu gerathen; sie fahren hastig auf, klagen, jammern und sind ganz außer sich darüber, daß ein so ausgezeichneter Mann wie der Betreffende habe sterben müssen; oft sind ihnen noch weinende paubadürige Kinder beigegeben. Dieser Art sind die meisten jener pomphaften Denkmale, welche die Nischen von S. Peter füllen. Der vollkommen manierirte Styl wirkt um so empfindlicher, da die kirchliche Decenz eine durchgängige Besleidung vorschrieb, die Gewandung aber die widerwärtigste Partie in der damaligen Skulptur ausmacht. Hier zeigt sich eine direkte

Digitized by Google

Nachahmung der Malerei; die bauschig fliegenden Gewänder der bewegten Kompositionen jener Zeit sind hier ohne irgend eine Rücksicht im Marmor festgehalten und machen das Körpergewicht oft ganz unkenntlich, während in der daräber thronenden Porträtstatue des betreffenden Papstes der kirchliche Ornat einen naturwahren Faltenwurf vorschreibt, der bisweilen in seiner Art vortrefflich zu nennen ist. — Auf die übrigen Formen damaliger Grabmäler ist hier um so weniger nöthig einzugehen, da dergleichen in allen namentlich katholischen Ländern tausendfach vorkommt; hier hallen weinende Putten ein Bildnißmedaillon; dort ruht ein Prälat auf den Ellnbogen gestützt über seinem Sarkophag, sammernde Tugenden zu beiden Seiten; ein anderer benutzt sich über sein Bett vor, ein verhülltes Gerippe öffnet den Sarg u. dergl. m. Alles ist malerisch, sehr selten plastisch gruppirt, der Eindruck insgemein wüst und zerstreuend. Wo aber der Naturalismus dieser Zeit in seinem Rechte ist, nämlich in den Porträts, da entwickelt er auch eine Energie und einen Styl, welcher uns erst zeigt, was für Künstlereindividualitäten an jener unglücklichen Richtung zu Grunde gegangen sind. Dem insbesondere enthält einen Schatz der herrlichsten Büsten; ich erinnere nur an die Grabmäler des Aryino und Sacchi im Lateran, an die Monumente in S. M. sopra Minerva und im Hof von S. M. di Monserrato, wo sich eines der schönsten Brustbilder dieser Zeit befindet. Man erinnert sich unwillkürlich daran, daß gleichzeitig Bandyck und Velasquez ihre unterdrückten Bildnisse schufen.

Die eigentlich kirchlichen Gegenstände wurden freilich wiederum mit ungleich geringerem Glück behandelt. Wenn jenes Wort wahr ist, daß „kleine Naturen zahlen mit dem was sie thun, große mit dem was sie sind," so gehören die Heiligenfiguren dieser Zeit, trotz ihres oft kolossalen Maßstabes, insgemein zu den kleinen. Um nicht von den zahllosen Statuen zu sprechen, womit Bernini's Schule die Säulenhallen vor S. Peter bedeckt und deren Untersuchung einige Ueberwindung kosten würde, so genüge es, auf die Statuen der Ordensstifter in den Pfeilernischen von S. Peter, auf die vier großen Statuen unter der Kuppel daselbst, auf die Riesenbilder der zwölf Apostel im Lateran hinzuweisen und letztere etwa mit den Aposteln am Stadtausgang zu vergleichen. Alle wollen etwas thun oder wenigstens etwas sagen; sie schreiten aus, gestikuliren und deklamiren; mit Gewalt möchte ihnen der Künstler einen dramatischen Inhalt geben. Der Naturalismus thut dabei in manchen Motiven der Kraft glückliche Würfe, aber er hat auch Uebelstände zur Folge, wie z. B. die verhältnißmäßige Dimension der Attribute, welche im Mittelalter meist nur angedeutet worden waren, so daß S. Lorenz keinen mannslangen Rost, sondern nur ein kleines Rösklein, S. Katharina kein Wagenrad, sondern nur ein kleines Rädchen mit sich führte. — Haben aber diese Statuen gar keinen Theil an der schönen Innerlichkeit des Ausdruckes, welche so manchen Gemälden dieser Zeit eigen ist? Im günstigen Falle wohl; der h. Andreas von Franz Duquesnoy mag es statt mancher andern beweisen. Allein das Unglück wollte, daß der bestimmende Genius dieser Schule, Lorenzo Bernini, von Hause aus — man verzeihe den Ausdruck — ein Renommist und ein Neapolitaner war. Wie Spagnoletto sah er das Leben in einem Hohlspiegel, in scharfer Hellerdunkelbeleuchtung an; er ist ein in Marmor übersetzter Caravaggio.

Außer dem aktiven Affekt gibt es aber auch einen passiven und hier trat die bezeichnende Vorliebe dieser Zeit für die Martyrien und Verzückungen in ihr Recht ein. Die christliche Plastik darf den Heiligen nicht in energischer Gegenwehr darstellen; während Laokoon dadurch hochtragisch wird, daß er sich und seine Söhne gegen das gottgesandte Unheil vertheidigt, muß S. Sebastian sein Blut ruhig aus den Pfeilwunden strömen lassen. Was man auch von solchen Gegenständen — namentlich wenn sie plastisch, ohne irgend ein sachliches Gegengewicht vorgetragen werden — denken möge, immerhin ist Giorgini in seinem h. Sebastian, Stefano Maderno in seiner h. Cäcilia (in den gleichnamigen Kirchen) zu einem schönen und rührenden Ausdruck durchgedrungen. Ungleich bedenklicher sind die Estasen. Bernini hat hierin bekanntlich das Aeußerste gewagt mit seiner Gruppe der h. Theresa, welche ein Engel mit dem Pfeil der göttlichen Liebe zu verwunden im Begriff ist (in S. M. della Vittoria). In hysterischer Ohnmacht, mit gebrochenem Blick streckt die Heilige ihre Glieder von sich, während der lüsterne Engel auf sie zielt; die Scene geht auf einer jener Wolkenmassen vor, womit die damalige Skulptur gerade so umging als müßte eine marmorne Weiße eine unbedingte Illusion hervorbringen; dazu erreicht die gelecke Behandlung und das wirre Aufbauschen des Gewandes hier einen seltenen Grad von Widerwärtigkeit. Gemäßigter und minder störend ist die Verzückung in der einzelnen liegenden Statue der seligen Lodovica Albertoni (in S. Francesco a ripa) ausgedrückt.

Von den Reliefs dieser Zeit braucht nichts weiter gesagt zu werden, als daß sie zu den bisher geschilderten Eigenschaften des betreffenden Styles noch eine vollkommen malerische Komposition hinzufügen; die Masse der Figuren verschiebt sich die in weite Ferne, bisweilen bis tief in einen landschaftlichen Hintergrund hinein. Dieß hindert nicht, daß ein Meister wie Algardi die und da eine überraschende Anmuth des Einzelnen entwickeln konnte, daß die Köpfe oft von vortrefflichem Ausdruck, die einzelnen Motive wenigstens in malerischem Sinne wohl studirt sind. Ueberhaupt wird man in der damaligen Skulptur einmal über das andere eine an sich bedeutende und selbst große, aber in ihren Mitteln völlig verirrte Meisterschaft zu bedauern und zu beklagen haben.

Will man nun diesen ganzen Skulpturstyl einen malerischen nennen, so ist damit ein Theil seiner äußern Wirkungsweise allerdings bezeichnet. Der tiefere Grund derselben aber ist, daß man um jeden Preis äußeres Leben, Bewegung und Affekt darstellen wollte. Gleichzeitig entwickelt die Architektur einen Styl, den man ebenfalls in seiner Wirkung malerisch nennen kann, und dem doch ein analoges Bestreben wie jenem zu Grunde liegt; ich meine jene rund oder wellenförmig ausgeschwungenen Kirchenfaçaden, und jene wunderlich perspektivisch ausgedachten Binnenräume, in welchen sich Francesco Borromini als „den größten Feind der geraden Linie" erwies. Auch hier dringt ein unächtes, gewaltsames Leben in die Kunst ein, aber es steht auch hier im Bunde mit einer großen Sicherheit der Mittel und einer merkwürdigen Konsequenz der Durchführung.

Rom, Dezember 1847.

Jak. Burckhardt.

Literatur.

Zerstreute Gedankenblätter über Kunst von C. Köster. Mannheim 1848.

Schon der Seltenheit wegen, daß ein Buch, dessen Inhalt die Kunst bildet, in der ersten Hälfte des Jahres 1848 in Mannheim verlegt worden, nahm ich obengenanntes Büchelchen von 102 Oktavseiten zur Hand. Glücklicher Mann! der inmitten eines republikanischen Unwetters und unter dem Sturmläuten der Revolution Seelenruhe behält zu einem vertraulichen Gespräch mit den Musen, über Farbe und Licht, über Kirchenstyl und Hebbrma, über Kunst und Kunstkritik. Es sind übrigens Betrachtungen, gelegentlich niedergeschrieben, ohne direkten Zusam-

Digitized by Google

menhang, aber vielfach anregend. Eingeschlossen sind auch Betrachtungen von anderer Hand, unter denen mir die mit A. W. bezeichnete über „zwei neuere Dolgemälde“ ganz besonders treffende Bemerkungen zu enthalten scheinen. Den Schluß bilden Beiträge zur Literatur- und Kunstgeschichte, die große Theilnahme erregen müssen; die inzwischen unsern Zwecken hier ferner liegen.

ef.

Nachrichten vom Mai.

Bauwerke.

Berlin. Die Arbeiten an der Kuppel des königl. Schlosses werden eifrig betrieben.

Denkmal.

Haag. Am 1/2. Mai des Morgens wurde hier das 140 Centner schwere Standbild Wilhelm I., Prinz von Oranien, auf das Fußgestell geschoben. Das Monument wird vom Boden bis zur Spitze 34 Fuß hoch seyn. (Nr. 34 S. 135.)

Malerei.

Stuttgart. Die Bilder Bartholomäus Zeitbloms auf dem Altar der Kirche des Herbergs bei Sulzbach am Kocher sind von dem Konservator Eigner in Augsburg auf bewundernswürdige Weise restaurirt worden. Der Meister hat mit ebensoviel Liebe und Geduld als tiefem Verständniß die losgeschälten Farben wieder verbunden und die Lücken der Gemälde ergänzt. Die Vermittelung dieses von dem Künstler mit größter Uneigennützigkeit unternommenen Werkes wird der Fürsorge des württembergischen Alterthumsvereins verdankt.

München. A. Palme, dessen Himmelfahrt Mariä für das Pedmannstratenserstift Schlägl in Oberösterreich den Lesern dieser Blätter in gutem Gedächtniß seyn wird, hat für dasselbe Stift zwei Oelgemälde vollendet, die bestimmt sind die Seitenwände des Chors in der Kirche zu zieren. Müssen wir uns freuen, daß in einer Zeit, wo die Kirche verhältnißmäßig sehr wenig für die Kunst thut, — während in früherer Zeit sie so viel für sie verbindet war, daß man meinte, sie könne gar nicht bestehen ohne sie, — es immer noch hie und da einen geistlichen Vorstand gibt, der die Entschädigungen zu würdigen weiß, die die Hand des Malers hervorrufen kann, so freuen wir uns nicht minder der Wahl, welche das Stift für die Ausführung seiner Kirchenbilder getroffen hat. Palme ist ein gemüthvoller Künstler, der mit der Liebe seinen Gegenstand erfaßt, und der das, was er mit Liebe erfaßt, mit Treue und Ernst zu Ende führt. Da das Stift zu dem Prämonstratenserorden gehört, so wurden dem Künstler zwei Bilder bestellt aus dem Leben des Stifters vom Orden des heil. Norbert und Palme wählte die Bekehrung Norberts und die Bestätigung seiner Ordens. Das erste Bild hat, wie die Legende selbst, einige Aehnlichkeit mit der Bekehrung Pauli. Norbert war ein junger Ritter am Hofe Heinrichs IV. und sehr der Welt und ihrer Eitelkeit ergeben. Da ihn aber Gott auserlesen zum Rüsteug zur Kirche, so ereignete sich eines Tags, als Norbert in Begleitung eines Dieners zu einer Landfahrt ritt, daß ein Blitz vor ihm in die Erde schlug, die Erde spaltete und über den Flammen, die daraus aufschlugen, ihm, der mit dem Pferd am Boden lag, ein Engel erschien und ihn zur Umkehr und zu einem göttlichen Wandel aufrief. Dieser Moment ist im ersten Bilde dargestellt und es ist namentlich der Engel, dessen Erhabenheit und Milde im Gegensatz gegen den durch das Naturereigniß herbeigeführten Schreck wohlthuend wirkt. Das zweite Bild zeigt den bereits zum Mönch und Heiligen umgewandelten Norbert. In Begleitung von drei andern Ordensbrüdern kniet er in der Peterskirche zu Rom vor Papst Honorius III. und empfängt aus seiner Hand die bestätigte Ordensregel der Prämonstratenser. Neben dem Papst sitzen zwei Kardinäle und hinter seinem Thron stehen zwei Bischöfe, hinter den Mönchen Ministranten. Dieser Gegenstand, aber besonders romantisches Interesse, beschränkte nothwendig den Künstler auf Darstellung des Hauptcharakters und Hervorhebung desselben durch einige Kontraste, sowie auf eine glückliche Vertheilung von Farbe und Licht, da die vielen weißen Gewänder leicht zur Monotonie hätten verleiten können. Jedes der beiden Bilder ist 9 1/4 Fuß lang und 6 1/2 Fuß hoch.

— Palme ist gegenwärtig mit einer ziemlich umfassenden Arbeit beschäftigt für die Wallfahrtskirche von Vierzehnheiligen bei Bamberg. Die Decke dieser leider im ächten Rokokoschnack aufgeführten Kirche soll in Fresko gemalt werden und Palme hat den Auftrag übernommen. Es sind zwei große Gemälde auszuführen, davon das erste, kleinere, 43 Fuß hoch ist. Palme hat den Karton bereits vollendet; das Thema ist: die Verkündigung des Weltheilandes. Um zwar bei Palme in neuer, unsprechender Weise die beiden Entpunkte, welche unabsichtlich die heilige Geschichte anstellt, zusammengefaßt, die Hirten und die Könige. Auf einem Hügel, hinter welchem Bethlehem mit dem wahrsagenden Stern sichtbar ist, erscheint der Engel des Herrn den Hirten bei ihrer Heerde; am Fuße aber des Hügels im Vorgrunn sehen wir die Straße nach Bethlehem ziehen die Könige ziehen mit ihrem reichen und seltsamen Zuge. Diese offenbar ganz romantische Auffassung gibt Gelegenheit zu mannigfach interessanter und reizender Darstellung.

ef.

Madrid. In der Werkstatt des Hofmalers Madrazo steht man die Porträts dreier Schwestern von Madrid: der jungen Herzogin von Alba, ihrer Schwester, der Gräfin von Teba, und der Gemahlin des Don Pedro Miranda.

Plastik.

Berlin. Am 5. Mai Morgens um halb 2 Uhr wurde in dem Gießhause der Kumpf des kolossalen Löwen gegossen, welcher mit einer auf ihm ruhenden Apollostatue künftig den einen Sockel an der großen Freitreppe des Schauspielhauses schmücken wird. Das Modell dieses Löwen ist von dem Professor Tieck, der Guß von unserm Kunstgießer F. W. Fischer und, soviel man bis jetzt beurtheilen kann, der letztere vollständig gelungen. Der Guß dieses Kunstwerks hat besonder Schwierigkeiten dadurch dar, daß kein bereits vorhandenes Musterstück, wie z. B. bei dem Alexanderschen vorhanden war, sondern die Masse erst zusammengeschmolzen werden mußte, was sehr viel Zögerung verursacht, indem namentlich das Kupfer unvermeidlich geraume Zeit braucht, um flüssig zu werden In dem interessanten Anblick des Gusses waren mehrere Künstler und Kunstfreunde versammelt, deuen Herr Fischer mit gefälliger Bereitwilligkeit die ganze Operation erklärte und auch das Innere des Gebäudes zeigte, in welchem noch der Ofen und die Grube bestehen, in denen die herrliche Kunstfeststatue auf der langen Brücke gegossen wurde, und in denen auch durch Fischer die Statue Friedrichs II. gegossen werden soll, wenn es bei den urspünglichen Bestimmungen geblieben wäre, die bekanntlich durch den Bau einer besseren Gießerei verändert wurden. Die Metallschale des hier gegossenen Löwen wird eine der dünnsten seyn, welche bei solchen Kunstwerken vorkommen, worin bekanntlich auch ein großer Vorzug liegt. Sie wird nur drei Achtel eines Zolls dick seyn, wie sie bei den ebenfalls von Fischer gegossenen Amazone. Eine so dünne Schale für große Massen zu gießen, gehört bekanntlich zu den schwierigsten Aufgaben, indem das Metall gar zu leicht in der Form erkaltet, ohne sich gehörig zu verbreiten. Die Formen sind in der Höhe des Umfangs, zu dem Kopf und zu den Theilen der Statue sind ebenfalls zugbereit, so daß die Hauptarbeit bald gethan seyn wird. Zu dem obigen Guß wurden 72 Centner Metall verbraucht.

München. In der hiesigen Königl. Erzgießerei herrscht noch wie vor große Thätigkeit. Der Kolos der Bavaria ist nahebei vollendet. Die obere Gälfte, vollkommen fertig, steht im Freien neben dem Gebäude, so daß man von dem riesigen Maßstab des Ganzen bereits einen Begriff bekommt. Für den Guß ist allein noch der Körpertheil des Löwen übrig. Ob bei den veränderten Verhältnissen in Bayern das Monument noch 1850, wie es früher bestimmt war, errichtet werden wird, ist bis jetzt nicht mit Gewißheit zu sagen. — Im Guß vollendet sind zwei der vier kolossalen Löwen, welche — nach den kleinen Modellen von Wagmüller in Rom, ins Große modellirt von Halbig in München — bestimmt sind, vor dem Siegesmagen der Bavaria auf dem Siegesthor zu stehen; die andern beiden sind geformt. — Ebenso in Angriff genommen ist die Reiterstatue des Kaisers Franz nach dem Modell von Max, bestimmt in Prag aufgerichtet zu werden; das Pferd steht in der Grube; die Gestalt des Kaisers ist unter den Händen der Gießerinne. — Ferner ist die Statue von Gluck nach dem Modell von Brugger gegossen worden. Diese Statue ist ein besonders beachtenswerthes Werk; es ist indeß in München aufgestellt werden wird, behalten wir uns ausführliche Mittheilung vor. Sie wird den Platz vor dem Odeon zieren; und ihr zur Seite kommt die des Orlando di Lasso zu stehen, wozu das Modell von Widnmann gefertigt wird.

ef.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 36. Dienstag den 25. Juli 1848.

Berliner Briefe.

Von L. L. S.

Anfang Juni 1848.

I.

Sie haben mich mehrfach aufgefordert, mich über den Stand der künstlerischen Dinge in unserer guten Residenz auszusprechen, und Sie haben ein so gutes Zutrauen zu mir, daß Sie trotz meines beharrlichen Schweigens abermals eine Mahnung an mich ergehen lassen. Sey es denn! ändern sich doch heut zu Tage so viele Dinge in der Welt, — warum sollen nicht auch einmal die des Schreibens entwöhnten Finger wieder zur Feder greifen?

Wenn ich so lange geschwiegen, so war es freilich nicht ganz ohne Grund, für mich wenigstens. Man wird mit den Jahren überhaupt etwas bedachtsam im Urtheil, mitunter auch etwas kopfscheu. Ab und zu freut man sich wohl der bunten Erscheinungen, die an einem vorüberrauschen; es gibt Thaten und Leistungen, die uns stolz darauf machen, daß uns dergleichen mitzuerleben vergönnt ward. Aber es passirt auch allerlei in Leben und Kunst, was die Menge jubelnd beklatscht und dessen Berechtigung zum Daseyn uns doch nicht sonderlich einleuchten will. Wir wissen aus der Geschichte, wieviel Scheingrößen gefallen sind, und wir meinen, manchem glanzvollen Thun der Gegenwart auch sein Horoskop stellen zu dürfen. Denke ich nun bei solcher Stimmung an die letzten Jahre unsrer hießigen Kunst zurück, so finde ich in dieser Frist ebenfalls wohl einzelnes Hehre und Schöne, aber die größere Masse des Unternommenen, die vorherrschende Gesammtrichtung hat mich nicht allzu lebhaft erfreuen können. Ich habe darin im Ganzen mehr Schein als Wesen gesehen; die Dinge kamen mir in hundert Fällen gemacht, absichtsvoll, spielerisch vor; ich vermißte darin vor Allem den Ernst der Ueberzeugung, der bei jeglichem Thun des Menschen, und so auch bei der Kunst, doch wohl das erste Bedingniß ist. Neben einzelnem Gediegenen trat mir allzuviel Dilettantismus entgegen: es war mir, aufrichtig gesprochen, unbequem, ihm durch all seine kleinen und großen Irrgänge nachzufolgen. Indeß ist ein stürmischer Tag gekommen, der vielen Schein zerstieben gemacht hat. Ich glaube, daß das Nachwehen dieses Sturmes auch unser friedliches Kunstgebiet treffen wird. Auch hier wird es sich vermuthlich zeigen, was auf festen Pfeilern und was (wie etliche Straßen in der Nordwestecke Berlins) auf beweglichem Infusorienguande gebaut war. Ich glaube, daß mit jenem Tage, wie für unsre Staats- und unsre gesellschaftlichen Zustände, so auch für unsre Kunst eine alte Epoche abgeschlossen ist. Da mag sich's denn wohl ziemen, auf einen Augenblick still zu stehen und über unser Gebiet eine rasche Rundschau zu halten. Es handelt sich um unsre Zukunft, für die der Blick über die, wenn auch nicht durchweg erfreuliche nächste Vergangenheit nicht ganz ohne Frucht seyn wird.

Wir hatten uns hier kürzlich in den ersten Anfängen unseres neuen konstitutionellen Lebens zu versuchen; wir hatten Deputirte zu wählen für unsere preußische, auch für die allgemeine deutsche Nationalversammlung. Man hielt die gemeinsamen Berberathungen dazu in dem Konzertsaale des Schauspielhauses. Sie kennen das Gebäude; Sie wissen, daß dasselbe eine der gediegensten Leistungen unsers unvergeßlichen Schinkel ist. Der große Saal mit seinen lauteren griechischen Formen hallte dießmal nicht von den Beethoven'schen Symphonien, sondern von dem stürmischen Kampf politischer Parteien wider. Doch gab es, wie man sich Tag für Tag an derselben Stelle wiederfand, immerhin Augenblicke genug, da das Auge sich an dem harmonischen Einklange dieser Formen erfreuen, an ihrer stillen Einfalt Ruhe und Befriedigung suchen konnte. Auch traten nicht allzu selten Redner auf, deren Worte keinen sonderlichen Gewinn verhießen, so daß man es vorziehen durfte, sich in den kleineren Verhalten und Seitenräumen zu ergehen. Ich habe in jenen Tagen allerlei Nützliches in politischer Beziehung gelernt, aber ich bin, was mir nicht minder werth ist, gleichzeitig auch dazu gekommen, die künstlerische Totalität dieses schönen Lokals umfassender und vollständiger denn bisher in mich aufzunehmen. Welch ein feuscher Ebenmaß, welche reine Gesetzlichkeit, welch ein klar bewußtes Wollen teilt in dieser Kunstschöpfung uns überall entgegen! Und wie durchdringt dieser hohe und reine Geist die sämmtlichen übrigen künstlerischen Kräfte, die in Malereien und Skulpturen zur würdigen Ausstattung jenes Lokales mitgewirkt haben! Wie werden wir selbst mit den schwächeren der hier befindlichen Leistungen bildender Kunst doch durch eben denselben unverkennbaren Geist des Ebenmaßes ausgesöhnt! Ich habe einzig zu beklagen gehabt, daß das Material, das hier zur Anwendung gekommen, keine wahrhaft monumentale Dauer hat und daß das Verderben, namentlich der schönen Stucco-Skulpturen, bereits beginnt. — Erinnere ich zugleich noch an das unter demselben Dache befindliche Bühnenlokal, und zwar an das des Zuschauerraumes, so teilt uns auch hier das Bild derselben künstlerischen Besonnenheit entgegen. In der architektonischen Anordnung und ihren Formen sehen wir dieselbe würdevolle Grazie, in der bildlichen Ausstattung dieselbe begeisterte Hingabe. Ja, ich glaube es behaupten zu können, W. Wach und W. v. Schadow haben in den Deckengemälden gerade dieses Raumes ihre gediegensten Meisterwerke geliefert.

Das war Schinkel und die Zeit seiner Wirksamkeit. Wir sind die Erben seines Geistes und wir haben die Aufgabe gehabt, die von ihm ausgestreute Saat zu hüten und zu pflegen, auf daß sie zu stets erneuten Blüthen sich entfalte. Sein künstlerisches Gesetz war weit und frei genug, daß wir in dessen Gefolge nimmer einem beschränkenden Regelzwange zu unterliegen hätten befürchten mögen. Und in welcher Weise haben wir unsere Aufgabe erfüllt? — Ich bitte, folgen Sie mir in unser großes Opernhaus. Sie wissen, es brannte vor einigen Jahren aus und mußte, bei einigen mäßigen Veränderungen im Aeußern, im Innern gänzlich erneut werden. Lassen Sie uns eintreten: Sie fühlen sich überrascht durch den großartigen

Digitized by Google

Raum, der uns umfängt, geblendet durch die, wenn zum Theil auch nur scheinbare Pracht der Stoffe und den Glanz der tausend Gasflammen. Sie prüfen mit Behagen den raffinirten Comfort der Sitzplätze, der dem Schinkel'schen Schauspielhause freilich fehlt, doch auch ohne zu große Mühe dort ebenfalls eingeführten wäre. Aber Sie verlangen mehr: Ihr Auge, kunstbedürftig und in einem Tempel der Kunst mit doppeltem Recht nach künstlerischer Befriedigung verlangend, schweift über diese funkelnde Pracht hin und wieder; aber es findet keinen Punkt, wo es ausruhen möchte. Es ist eben ein buntes, wirres Durcheinander von Zierrathen und Figuren, wie es die Chablone oder die Gußform gegeben haben mag, ohne organisches oder rhythmisches Gesetz, das wir doch in allen Kunststylen vergangener Kunstepochen, den Rococostyl nicht ausgenommen, vorfinden. Und blicken Sie empor zur Decke, oder blicken Sie lieber nicht empor, Sie möchten Deckengemälde erwarten wie im Schauspielhause und würden sich leider überzeugen müssen, daß diese Musen und sonstigen Göttinnen füglich nur den Beruf haben können, auf die Schaubilder an Putz- und Modelladen hinüberzuflattern. Zwischen den Göttinnen aber hängt der berühmte kolossale Kronleuchter herab, dessen Erscheinung von unsern Zeitungen feierlichst begrüßt wurde. Er ist aus einem lustigen Gewühl von Ornamenten und Figuren zusammengepappt (denn er besteht aus Pappe), wie wir dergleichen aus französischen Renaissance-Vorlegeblättern kennen. Vergoldete Flügelvasen tragen einen dichten Wald von Wachskerzen, die eine blendende Helle im weiten Raume verbreiten. Wachskerzen? Sie irren sich. Das ist eben die geistreiche Erfindung, daß es keine sind und daß sie nur dazu dienen, die einzelnen Gasflammchen zu motiviren. Wäre freilich ein Künstler mit dabei gewesen, so hätte ihm auch wohl einfallen können, daß Kerzen nur ein Rothbehelf zur Gegengung der Flammen sind und daß, wo man über Flammen ohne solchen Rothbehelf disponiren kann, Gelegenheit zu überaus reizenden phantastischen Formspielen gegeben war. Indeß hätte das eben eine künstlerische Wirksamkeit bedingt, wovon hier überhaupt nicht die Rede ist. Nur von Wichmann befindet sich in dem Raum, zwischen die Prosceniumslegen eingeflemmt, eine Anzahl Statuen, allegorische Wesen vorstellend, die zufällig auch eine künstlerische Mitwirkung bezeugen. Aber sie können in dieser Umgebung nicht sonderlich zur Geltung kommen.

Da wir eben das Innere von Schauspielhäusern besuchen, so erlauben Sie mir, gleichzeitig einen kurzen Sprung über die Lampen zu machen, auf die Bühne selbst. Ist dasjenige, was uns dort vorgeführt wird, zum guten Theil doch ebenfalls dem Bereiche der bildenden Kunst zuzuzählen. Ich erwähnte der Lampen, die die Bühne vom Orchester scheiden und die Schauspieler mit hellstem Licht zu übergießen bestimmt sind. Das thun sie freilich, aber wie? Von unten auf, so daß regelmäßig die schönsten Gesichter aus barocke entstellt werden. Die tiefe Wölbung unter den Augenbauen, deren Dunkel dem Auge doppelten Glanz geben soll, wird scharf gehellt, über den Rücken der Nase lagert sich ein schwarzer Schatten, jede Bewegung des Mundes vergerrt das Gesicht zur Grimasse und am Halse der armen Sängerinnen, die ein Meyerbeer'sches Orchester zu beherrschen verurtheilt sind, entwickelt sich die anatomisch instructive Muskulatur. Wir sind das gewohnt und denken, es müsse eben so seyn, oder wir denken gar nichts dabei. Die Herren Baumeister aber, die in unsern neuen Theatern Mechanik und Optik napoleonisch zu beherrschen und dem Publikum so über alle Maßen behagliche Ruheplätze zu verschaffen wissen, sollten füglich auch einmal darauf sinnen, diesen widerwärtigen aller Uebelstände zu beseitigen und eine entsprechende Beleuchtung von oben herab möglich zu machen. — Ein anderes Unwesen betrifft die Dekorationen. Man ist nach und nach dahin gekommen, der Phantasie des Zuschauers (und der Anregung derselben durch die Dichterworte) gar nichts mehr zuzutrauen; Alles, wovon in der einzelnen Scene die Rede ist oder nicht die Rede ist, muß auch auf der Bühne dargestellt werden. Daß solche Darstellung in hundert Fällen trotz alles Aufwandes doch nur kümmerlich und kindlich ist, stört unsre eifrigen Bühnenmeister nicht. Können diese Dinge und die steten Widersprüche ihres Daseyns (in der Perspektive, in der Licht- und Schattenwirkung ꝛc.) ein kunstbedürftiges Auge schon wenig erfreuen, so wird der Eindruck völlig widerwärtig, wenn sich die vollen Menschengestalten zwischen diesen flachen Sappbücken hin und wieder bewegen. Es gibt ein abscheuliches modernes Stück, König Renés Tochter, in dem die Bühne einen von Felsen umschlossenen reichblühenden Garten darstellt. Die ganze Bühne ist hierin bei uns mit lauter auf Pappe gemalten Beeten, Büschen, Bäumen ꝛc. angefüllt, und uns wird bei so aufdringlicher Darstellungsweise zugemuthet, und durch diese ausgeschnittenen und ausgezackten Stücke, zwischen denen die Personen der Handlung sich hindurchwinden und auf die sie in aller Ruhe ihren Schlagschatten werfen, zur Illusion hinreißen zu lassen, zumal wenn nun gar die blinde Königstochter erscheint und von den flachen Sappbücken gemachte Blumen, die daran gewachsen seyn sollen, abpflückt. Wir wollen die Kunst der Dekoration keineswegs entbehren, aber wir wollen sie mit vernünftigem Maße und vor allen Dingen auf eine wirklich künstlerische Weise angewandt wissen. — Doch die Uebelstände des Theatres sind so mannigfach, daß man darüber Bücher schreiben könnte. Ich kehre lieber zu meiner eigentlichen Aufgabe zurück.

Im Aeußern ist das Opernhaus, bis auf eine geringe Veränderung in der räumlichen Disposition und die Erneuung eines Theiles der Stulptnren, in seiner alten Form geblieben. Die auf den Giebeln und den übrigen Vorsprüngen angebrachten Sandsteinfiguren, Apoll, Musen und ähnliche Gestalten vorstellend, zeigen die erfreuliche Tüchtigkeit, die unsrer Bildhauerschule im Allgemeinen eigen ist. Es zeigt sich hier eben Schule, die wir im Innern fast durchweg vermissen. Vorzüglich bedeutend aber ist das Relief des Portikusgiebels, das von Rietschel in Dresden gefertigt ist. Sie kennen diese schöne, wahrhaft künstlerische Komposition aus dem Umriß, den das Kunstblatt schon vor einiger Zeit gebracht hat.[1] Man hat nur leider an Ort und Stelle keinen sonderlichen Genuß davon. Der Portikus springt auf das Trottoir vor, auf dem stete Bewegung ist, und ebenso ist der Platz unaufhörlich mit Wagen, Reitern und eilenden Fußgängern erfüllt. Es ist überflüssig, edle Kunstwerke in so drängenden Verkehr hinauszurücken; sie verlangen eine Umgebung, die Muße und Sammlung gewährt. Ich wollte mir das Relief (dessen linke Seite mir bei allen Vorgügen doch etwas unruhig in der Komposition vorgekommen war) zum Behuf meines heutigen Schreibens noch einmal gründlich ansehen; heutiges Tages aber ist dergleichen hier doppelt schwer anszuführbar. Unsere guten Mitbürger sind von Eifersucht für unsere junge Freiheit und von Verdacht gegen reaktionäre Gespenster so erfüllt, daß Alles, was nicht dem gewöhnlichsten Gange der Dinge angehört, sofort Aufsehen erregt. Einige unschuldige Bruckenstützen, eine Gerüststange hatten schon die ganze Stadt in Gährung versetzt. Ich hatte das Relief vom Platze aus noch keine Minute mit bewaffnetem Auge angesehen, als sich schon dichtes Volk um mich schaarte, nach dem bedrohlichen Grunde meiner Aufmerksamkeit zu forschen. Ich suchte die Leute zu beschwichtigen und eilte fort.

[1] Bei Nr. 2 des Kunstblattes vom Jahr 1846.

Digitized by Google

Die schlimme Gerüstlange, von der ich eben sprach, befindet oder befand sich auf der Kuppel, die kürzlich über dem Triumphbogen-Portal des Schlosses, an der Schlosfreiheit, in die Lüfte emporzuragen ist. Ueber das Künstlerische dieses Baues läßt sich für jetzt noch nichts sagen; jedenfalls trägt die Kuppel schon jetzt wesentlich dazu bei, das wenige Charakteristische in der Physiognomie Berlins angemessen und würdig zu verstärken. Sie wölbt sich über der künftigen Kapelle des Schlesses. Daß man die Kapelle so hoch, über das Dach, gelegt hat, darf nicht befremden, da das Freiluftal des Schlosses, mit dem sie in Zusammenhang stehen wird, sich schon in den oberen Geschossen befindet und es, soviel ich weiß, zur Herstellung dieses Zusammenhanges nur einer einfachen flattlichen Verbindungstreppe bedürfen wird. Der Hauptraum dieses Lokales, der sogenannte weiße Saal, ist vor einigen Jahren, etwa gleichzeitig mit der Erneurung des Opernhauses, mit bedeutendem künstlerischen Aufwande in den seiner Bestimmung entsprechenden Stand gesetzt worden. Er war bei den Prachtbauten König Friedrichs I. unvollendet geblieben und dessen Nachfolger Friedrich Wilhelm I., sparsamen Andenkens, hatte ihn einfach mit weißem Kalk ausstreichen lassen; daher der Name. Erst König Friedrich Wilhelm IV. faßte den Gedanken, das vor beinahe anderthalb Jahrhunderten angefangene Werk zu Ende zu führen. Reichgeschmückte Arkaden mit frei vortretenden Marmorsäulen öffnen sich jetzt zu beiden Seiten des Saales; die große Decke und die Fläche der Decke sind gleichfalls reich mit Stuccaturen, Gold und Malerei versehen. Im Styl dieser neuen Arbeiten hat man, wie es scheint, den prächtigen Barockstyl der Zeit Friedrichs I. zum Vorbilde genommen; aber dergleichen scheint mir allewege ein mißliches Unternehmen und hat auch hier keine allzu erfreulichen Früchte getragen. Es ist im Ganzen der Anordnung allerdings mehr künstlerischer Geschmack verhanden als in der innern Dekoration des Opernhauses; es ist aber doch dieser künstlerische Schmuck nicht aus der wahren innerlichen Ueberzeugung von irgend einem unbedingten Werthe seiner Formen hervorgegangen. Es ist durchaus etwas Angelerntes darin, wobei sich überdieß die ursprüngliche, an sich viel reinere und ältere Bildung durchaus nicht verläugnet. Halberstandenes barockes Schnörkelwesen geht mit griechischer Ornamentik im Schinkelschen Style friedlich Hand in Hand. Dazu kommt, daß die theilweise angewandte Vergoldung und Färbung auch ihrerseits nur einen disharmonisch dunten Effekt macht und daß die zur Ausführung des Einzelnen herangezogenen künstlerischen Kräfte sehr verschiedenen Werth haben. Neben fast gehaltenen Deckenskulpturen, bei denen auch wohl die Absicht zu Grunde lag, den Styl der Barockzeit aufzunehmen, erscheinen andere — an den untern Bogenzwickeln, die verschiedenen Kulturbeziehungen, wenn ich mich recht entsinne, personifizirend — in denen sich die von mir schon oben gerühmte und noch immer nicht wesentlich erschütterte allgemeine Tüchtigkeit unserer Bildhauerschule erkennen läßt, während in den Barockischen der Boute impofante weibliche Gestalten, die Provinzen des preußischen Staates darstellend, angebracht sind. Diese sind von Drake mit bekannt raicher Meisterhand gefertigt; aber leider ist Stellung und Umgebung so, daß auch sie nicht recht zur Wirkung kommen. Das Schlimmste ist, daß man angefangen hat, in den Feldern der Boute zwischen diesen Statuen und ihren Nischen figurenreiche bunte Kalkmalereien ausführen zu lassen, etwa im Styl der Deckenmalereien des Opernhauses, durch die alle Reste von edlerer Harmonie gänzlich vertilgt werden. Vielleicht hat der allzu unerfreuliche Eifeig die Sistirung dieser Malereien veranlaßt; ich lebe der stillen Hoffnung, daß eines schönen Tages auch die schon fertigen Stücke wieder verschwunden seyn werden.

Dem Schloß gegenüber liegt das Museum mit seiner großartig schönen jonischen Säulenhalle. Auch hier ist im Lauf der letzten Jahre das Innerste zu Ende geführt und abgethan worden, ich meine die Ausführung der von Schinkel entworfenen Malereien auf den Wänden der Halle, deren leere Fläche uns lange Jahre hindurch allzu schmerzlich berührt hatte.[1] Sie kennen die Schinkel'schen Entwürfe; ich habe nicht nöthig, Ihnen den Inhalt hier Kompositionen wieder in das Gedächtniß zurückzurufen; ich erinnere Sie nur an die schöne festliche Stunde, als wir im Zimmer des Meisters selbst die Gouachebilder gemeinschaftlich betrachteten und uns an der Fülle seiner Ideen, an dem quellenden Reichthum seiner Gestalten, an der griechischen Reinheit ihrer Formen, an dem harmonischen Farbenzauber, der das Ganze umfing, nicht satt sehen konnten. Wie schwärmten wir für den Gedanken, sie vereinigt, was doch kaum zu hoffen war, an dem Ort ihrer Bestimmung im großen Maßstabe al fresco ausgeführt zu sehen! Das kaum Gehoffte hat sich nun erfüllt, und wir gehen fühl und ohne sonderliche Erbauung vorüber. Worin liegt das? — Ich meine, es sind zweierlei Gründe. Einmal fehlt eben der Ausführung, wenn nicht durchweg, so doch in sehr überwiegendem Maße jener zarte keusche Hauch des Schinkel'schen Geistes, selbst ihr überhaupt das Gepräge der Meisterhaftigkeit. Ich will weniger mit der Zeichnung rechten (obgleich auch in Bezug auf sie einzelne erhebliche Bedenken zu machen wären) als mit der Farbe, die fast durchgehend den starren schweren erdigen Ton des Materials hat, faft nirgend jene edlere Schönheit der Schinkel'schen Entwürfe uns vergegenwärtigt. Auch ist die Art und Weise der Farbe, je nach den verschiedenen Schülerhänden, allzu verschieden; rothe, grüne, braune Karnation wechselt nach Belieben. Nicht minder hat man sich zu allerlei Abänderungen ermüßigt gesehen, z. B. zu einer ganzen Menge von Schürzen, die man bei dem sittlich reinsten Künstler, bei einem Schinkel, für nothwendig zu halten im Stande war! Ja ich glaube, daß der ganz abweichende Eindruck, den das im Entwurf so besonders hinreißende Bild der zweiten Langwand, mit der Darstellung einer Art philosophischer Kulturgeschichte des menschlichen Geschlechts, in der großen Ausführung hervorbringt, von einer durchgehenden Abänderung herrührt, welche vornehmlich den Maßstab der Gestalten zum Verhältniß des Ganzen betreffen dürfte. Wenigstens erscheint das Bild hier auf eine Weise überfüllt und überladen, die mir doch in dem Entwurfe nimmer entgegengetreten ist. — Das Alles aber betrifft nur den ersten Grund. Es ist noch ein anderer vorhanden. Die Kompositionen müßten trotz all der mangelhaften und willkührlichen Ausführung doch ihre schlagende Bedeutung haben, läge nicht — in ihnen selbst ein Moment, das dem entgegenwirkt. Wir müssen es uns eingestehen, mein Freund: wir haben geschwärmt, und Schwärmerei ist nichts für die Dauer. Ich bin wahrlich fern davon, auch nur das leiseste schöne Gefühl, was jene Entwürfe in uns hervorriefen, verläugnen, den künstlerischen Werth dieser Arbeiten jetzt, da andere Zeitrichtungen aufgekommen sind, herabsetzen zu wollen. Aber der Werth, die Gültigkeit dieser Kompositionen beruhte vor Allem in der Individualität des Meisters; es sind seine subjektiven Ahnungen und Anschauungen von Welt- und Menschenleben, die er uns hier mit den wundervollen Mitteln der ihm subjektiv eigenthümlichen Phantasie verkörpert hatte. Schinkel stand wohl mit dem einen Fuß im Griechenthum, mit dem andern doch völlig in seiner Zeit, die aus der romantischen Durchgangsepoche sich herangebildet hatte und die dem Rechte der Subjektivität, dem persönlichen Gedan-

[1] Vergl. hierüber u. A. Nr. 61 des Kunstblatts vom Jahr 1847 S. 243. D. R.

Digitized by Google

len, soviel freien Spielraum gab. Seine Entwürfe sind musikalischen Kompositionen gleich, in denen der Meister uns in die Zauberkreise seines Genius bannt, die aber wieder verschwimmen, wenn die Klänge verhallt sind. Wir können die Entwürfe jedergeit, wenn sonst unsere Stimmung dem entspricht, aus der Mappe nehmen und auf längere oder kürzere Momente uns dem Zauber dieses Genius hingeben; aber sie tragen nicht dasjenige in sich, was ihnen eine volksthümlich monumentale Bedeutung gibt. Schon in dem großen Maßstabe, ganz abgesehen von der Art der Ausführung, wirken sie anders; schon dadurch machen sie Anspruch auf eine Art von Realität, die sie doch nicht erfüllen. Fremd und selbst phantastisch treten sie dem Bedürfnisse des Volkes gegenüber, wo für sie keine eigentlichen Anknüpfungspunkte zu finden sind. Das monumentale Werk muß aus dem Bewußtsein des Volkes heraus geboren werden! Dieß möchte eine der wichtigsten Lehren der Neuzeit seyn. Wären Schinkel's Entwürfe noch unter seiner Leitung ausgeführt worden, so träten sie uns wenigstens als eigentliche Denkmale seines Genius entgegen. So aber sind sie auch das nicht einmal.

Aus der Verhalle des Museums gelangt man unmittelbar in die Rotunde, vor deren Runtmauer die griechisch-korinthische Säulenstellung herumläuft, und die durch die Oeffnung in der Mitte der Kuppel ihr feierliches Licht erhält. Das Bild der Rotunde wird Ihnen noch vorschweben: wir waren beide der Meinung, daß dieß der schönste Raum Berlins sey und daß wir überhaupt keinen Rundbau von edleren Verhältnissen und reinerer Durchbildung namhaft zu machen wüßten. Wir betrachteten die Rotunde überhaupt als die Perle unter Schinkel's architektonischen Leistungen. Sie entsinnen Sich auf der Galerie über den Säulen, in flachen Wandnischen, standen kleine antike Skulpturen, meist von geringem Werth, über die wir oft schergten, wenn wir daran vorbergingen; für den Eindruck der Räumlichkeit an sich, zumal von unten aus gesehen, für die feierliche Wirkung der großen zwischen den Säulen aufgestellten Götterstatuen kamen jene aber nicht in Betracht, und für das Maß des Ganzen, für die Totalwirkung des Raumes, mochten sie nicht völlig ohne Einfluß seyn. — Hiebei sind neuerlich bedeutende Veränderungen vorgegangen. Die Suite der alten Tapeten nach Rafael (mit den vatikanischen Exemplaren wohl von ganz gleicher Beschaffenheit), die für unser Museum erworben wurde, ist auf der Galerie der Rotunde aufgestellt, so daß durch sie die Nischen verdeckt werden und der ganze Raum bis zum Ansatz der Kuppel ausgefüllt ist. Ich kann die Durchführung dieser Idee nur sehr schmerzlich bedauern. Es sind allerdings vortreffliche alte Kopien nach Rafael und merkwürdige Zeugnisse hochentwickelter alter Industrie. Aber fürs Erste sind sie, wie natürlich, gänzlich und nach den verschiedenen Farben in verschiedener Weise verschossen und schon daher in einem Raume, der, ob auch ohne allen Luxus, doch in einem eigenthümlich feierlichen Glanze erscheint, nicht wohl an ihrer Stelle. Sie hätten, eben ihrer selbst willen, ein bescheideneres Unterkommen finden sollen. Dann hat man gar keinen genügenden Standpunkt zu ihrer Beschäftigung; unmittelbar vor ihnen auf den Galerien ist man ihnen zu nah, gegenüber und unten in der Rotunde zu entfernt. Viel schlimmer als alles Uebrige aber ist es, daß sie die Maßwirkung der Rotunde gänzlich vernichten. Die Darstellungen der Teppiche, die einzelnen Gestalten sind für die ihnen hier eingeräumte Stelle viel zu groß, zu gewichtig; sie drücken die Säulen und lassen diese wesentlich kleiner erscheinen. Sie stören nicht bloß den von Schinkel mit so weiser Vorsicht angeordneten einfachen Rhythmus der Farbentöne, sie heben zugleich auch das aufwärts steigende architektonische Gefühl, welches bisher in der Rotunde waltete, vollständig auf.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten vom Mai.

Plastik.

Madrid. Unter den hiesigen Künstlern zeichnet sich der Bildhauer D. Jose Piquer aus, der kürzlich eine schöne Büste des Grafen v. Sta. Olalla in Marmor, und ein Basrelief für das Grabmal des Sohnes des Herzogs von San Carlos vollendet hat. Die Figur der Unschuld ist das Porträt des Verstorbenen. Eine 9 Fuß hohe Statue des h. Ignatius von Loyola, des Stifters des Ordens der Jesuiten, für Tolosa bestimmt, soll sehr gelungen seyn.

Lithographie.

München. In der k. privilegirten Kunstanstalt von Piloty und Löhle dahier sind die lithographirten Bildnisse des Königs Maximilian von Bayern und der Königin Maria mit dem Kronprinzen erschienen; nun zwar in zwei Ausgaben, einer größern und einer kleinern. Der König, im Waffenrock, stehend, den Federhut im rechten Arm, die Linke auf die Verfassungsurkunde gestützt, wendet den Blick nach dem Beschauer; die Königin, gleichfalls dem Beschauer zugewandt, in einfachem Haarputz mit dem Diadem, in weißem Atlaskleid mit weiten offenen Aermeln, hält mit beiden Armen den Kronprinzen umfaßt, der einen Rosenkranz in seinen kleinen Händen, nach der Mutter aufblickt. Die Aehnlichkeit ist vollkommen befriedigend, die Auffassung der Charaktere sehr verständig und die Zeichnung durchaus lobenswerth, wie denn der Zeichner, Erich Correns, zu den geschicktesten und geschmackvollsten Bildnißzeichnern gehört. So war vor Kurzem das von seiner Hand gezeichnete Bildniß des Direktors Zimmermann im Kunstverein ausgestellt, in welchem man mit Kreuzen die Verdindung von strenger Zeichnung und Feinendbearbeitung mit einem gefälligen Vortrag anerkennen mußte.

ef.

Bildwerke.

London. Wm. A. Chatto: The history and art of wood engraving. Viertes und letztes Heft. Mit 55 Holzschnitten, von Linton geschnitten; darunter die Ansichten von Trentons Manor (dem Landsitze Sir Robert Peel's), von Belvoir Castle (dem Herzog von Rutland gehörig) und die von Buccleighhouse (Maranis von Exeter), von Hamptoncourt (wo Rafael's Kartons aufgestellt sind), von Koburg und von dem romanischen Rekahardsdrum, beide nach Zeichnungen des Prinzen Albert geschnitten; ferner: Rembrandt's Bildniß, nach einer Radirung des Künstlers, ein Meisterstück der Holzschneidekunst, wegen der unendlich vielen sich kreuzenden Schraffirungen nun im Gesicht mit einer die Nadel täuschend nachahmenden Feinheit geardeitet; erzählende Reliefs, nach einer Zeichnung von Denkins, eine Gartenfarne nach Watteau und eine Aufsicht von Stratford (dem Geburtsorte Shakespeare's) mit täuschenden Reflexen im Wasser. — Preis 10 Sh. (3 Thlr. 10 Sgr.).

Wilkie Gallery. gr. 4. Jedes Heft mit 3 Blättern. Preis 3 Sh. (1 Thlr.) Das Titelblatt zeigt Willie's Geburtshaus und Ort, das Pfarrhaus und die Kirche in Cults (Schefshire, Schottland), von Coufens sehr zierlich radirt; ihm gegenüber ist Willie's sehr ähnliches Bildniß, nach Philipps von Hell gestochen. Der Anfang einer Lebensbeschreibung Willie's findet sich in den beiden vorliegenden Heften, welche folgende Blätter enthalten: die penny wedding (schottische Hochzeit), den Kirchspielvogt (parish beadle), das Häschen an der Wand (the rabbit on the wall), den Hausirer (the pedlar), und das naive Blatt: die Rattenjäger. Die Blätter selbst sind von zweien der ersten Künstler, Greatbach und Armytage, gestochen.

Gruner: Ornamental designs for decorations and manufactures. Erstes Heft. 1 Pfd. 1 Sh.

Literatur.

Berlin. Anton Gubitz: der Mensch und die Schönheit. Neue Grundlegung der Wissenschaft vom Schönen und der Kunst. 8. 24 S. Verlag der Vereinsbuchhandlung. 1/2 Thlr.

London. Chatto: Facts and speculations on the origin and history of playing cards. 313 S. gr. 8.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 37. Sonnabend den 29. Juli 1848.

Berliner Briefe.

Von C. L. S.

(Fortsetzung.)

Auch noch andere Neuerungen sind eingetreten, welche das Schinkel'sche Museum wesentlich beeinträchtigen. Der Hinterseite desselben gegenüber ist ein zweites großes Museum aufgeführt worden, zur Aufnahme all derjenigen Kunstsammlungen, welche in dem alten Museum kein Unterkommen finden konnten. Ueber den Neubau kann ich nicht viel sagen, da er noch zwischen andern Gebäuden, die, wie es scheint, abgerissen werden sollen, versteckt liegt. Im Allgemeinen erkennt man daran die reinen Einzelformen der Schinkel'schen Schule; in der Totalanlage fürchte ich einen etwas trockenen Eindruck. Doch soll dieß Urtheil noch nicht maßgebend seyn, zumal da das Gebäude an der Straßenseite sich als absichtlich unvollendet darstellt und es den Anschein hat, als beabsichtige man in Zukunft noch Säulenhallen oder Arkaden davor anzubauen. Einige ebenwärts an Pilastern angebrachte Reliefskulpturen, eine Anzahl einzelner, aus Medaillons hervorschauender Köpfe wollen mich als eine etwas willkürliche Zuthat behinlen. Das Innere ist noch nicht geöffnet und ich kann darüber ebenfalls noch nichts sagen, weiß Ihnen daher auch über die Malereien, die Kaulbach darin ausführt, und über die musterisse altägyptische Malerschule, die sich darin bethätigen soll, nichts zu berichten. Ein Verbindungsbau, über die Straße hin, vereinigt das neue Museum mit dem alten. Dieser Bau allerdings ist in ungemein schöner Form ausgeführt und gehört ohne Zweifel zu den gelungensten Stücken neuester Berlinischer Architektur. Er besteht aus drei zur Durchfahrt geöffneten Arkaden, etwa im Style der Wasserleitung beim Windthurme zu Athen, und darüber aus einem mit Glasscheiben ausgesetzten korinthischen Säulengang. Der Gang steht sowohl mit den äußeren Räumen des alten Museums, wo die Gemäldegalerie sich befindet, als mit den untern Räumen, der Skulpturengalerie, in Verbindung; mit den letzteren aber in der Art, daß sich in die Mitte des langen großen Säulensaales eine marmorne Doppeltreppe, welche zu dem Gange emporführt, hineinschiebt. Hiedurch und da zugleich die Anlage des Verbindungsbaues den langen Saal in der Mitte dunkel macht, ist dessen eigenthümliche Wirkung wiederum ganz aufgehoben und er erscheint in der That zu der Rolle eines Vorsaals für das neue Museum herabgesetzt. Im Mittelpunkt des Säulensaales stand früher die schöne griechische Bronzestatue des Aborante. Auch diese hat naturgemäß von ihrer Stelle weichen und seitwärts einen etwas beiläufigen Platz, als Gegenstück zu einer neuerlich erworbenen bronzenen Victoria von ziemlich mittelmäßigem Werthe, finden müssen. Ich meine, daß wenn man einmal den Aborante — den Glanzpunkt unsers gesammten Museums — von seiner Stelle rückte, man ihm füglich und mit Hintansetzung aller Sorge für hundert Mittelmäßigkeiten ein eignes kleines Heiligthum hätte einrichten sollen. — Auch in der Gemäldegalerie sind einige Gemächer durch den Anbau mehr oder weniger verdunkelt worden und die gleichmäßige Beleuchtung, die der freie nördliche Himmel auf dieser Seite gewährte, durch das gegenüberstehende Gebäude und die Reflexe desselben beeinträchtigt. Dieß freilich könnte zu äußerst vortheilhaften Aenderungen führen, wenn man sich nämlich entschlösse, die hölzernen Scheidewände, welche die einzelnen Gemächer der Galerie trennen und welche der kunsthistorischen Pedanterie, wie sie vormals hier durch Hirt vertreten ward, ihr Daseyn verdanken, ganz hinauszuwerfen, größere Säle einzurichten, die Fenster zuzumauern und sämmtliche Räume durch ein zweckmäßiges Oberlicht zu erleuchten.

Bei Gelegenheit der Vorhalle des Museums, von der ich vorhin sprach, habe ich zu bemerken vergessen, daß auf der rechten Seitenwand der großen äußeren Freitreppe seit einigen Jahren die Kißsche Amazonengruppe, die Sie schon kennen, aufgestellt ist. Sie trägt hier wesentlich zum vortheilhaftesten Eindruck des Gebäudes bei, obgleich ich der Meinung bin, daß die Gruppe an sich in einer selbstständigen Aufstellung, die eine freiere Schau von allen Seiten verstattet hätte, gewonnen haben würde. Was auf der andern Seitenwand der Treppe aufgestellt werden wird, weiß ich noch nicht; doch ist ohne allen Zweifel die Absicht aufgenommen, der Amazonengruppe ihr Seitenstück nicht fehlen zu lassen. Ebenso soll es im Werk seyn, correspondirend mit den Dioskurengruppen, welche die vorderen Ecken des mittleren Aufbaues des Museums schmücken, auch die hinteren bis jetzt noch leeren Ecken mit ähnlichen Gruppen zu versehen. Ueberhaupt geht ein wesentlicher Theil der neueren Kunstthätigkeit am hiesigen Orte darauf hinaus, das, was an den Monumentalbauten der vorigen Regierungsperiode unvollendet geblieben ist, ganz zu Ende zu bringen. Zu den wichtigsten Unternehmungen dieser Art gehört ohne Zweifel die Vollendung der Schloßbrücke, deren mächtige Granitvorbeste nun endlich mit den schon von Schinkel projektirten kolossalen Marmorgruppen von Tieterien und Kriegern geschmückt werden sollen. Die Skulpturen sind, soviel mir bekannt, hiesigen Bildhauern in die Arbeit gegeben; über die Zeit der etwaigen Aufstellung weiß ich aber noch nichts zu sagen. Die dem Opernhause gegenüber belegene Hauptwache hat im Giebel ihrer Vorhalle das von Schinkel ebenfalls projektirte Relief bereits erhalten. Es ist, nach seiner Komposition, die Darstellung eines kriegerischen Kampfes unter dem Geleit der Minerva, von nicht unwürdiger Ausführung, obgleich etwas dünn oder zerstreut im Eindruck. Auch die Seitenwände der Freitreppe des Schauspielhauses sollen, wie man versichert, demnächst ihre bekrönenden Skulpturen erhalten. Dann gehört hieher die noch immer sehr isolirt stehende sogenannte „Friedenssäule" inmitten des Belle-Alliance-Platzes am Hallischen Thore. Es heißt, daß die Marmorgruppen, welche sie umgeben sollen, nach hiesigen Modellen in Carrara gearbeitet werden. Es scheint mir übrigens die allerhöchste Zeit, daß sie zur Aufstellung kommen; zu unsern Seiten sind so viele Wetter aufgestiegen und unter unsern Füßen rollt es so seltsam, daß nur allzurasch die Zeit eintreten könnte, wo Friedensdenkmale wunderlich aussehen möchten.

Digitized by Google

Zu den künstlerischen Beendigungen, die hier in den letzten Jahren an der Tagesordnung gewesen, gehört auch der Restaurationsbau der alten Klosterkirche. Sie entstammt sich des alten schlichten Backsteingebäudes aus frühgothischer Zeit inmitten unserer City, das verkommen und halb verfallen unter dem Lärm des Tages lag; wir hatten uns ein paarmal hineingeflüchtet und uns dort den Träumen über vergangene Zeiten hingegeben. Die Kirche ist jetzt im Innern möglichst in ursprünglicher Weise hergestellt und macht nach Entfernung der Tünche von den soliden Backsteinen und den sparsamen plastischen Ornamenten, nach Auffrischung der in den Füllungen ꝛc. angewandten farbigen Zieeden einen sehr eigenthümlichen Eindruck. Auch die alten Bilder und Schnitzwerke, die sie enthält, sind reparirt, angemessen aufgestellt und durch einige, in ihrer absichtlichen Strenge doch nicht sehr ansprechenden Fresken von C. Hermann vermehrt. Im Aeußeren hat man sich aber nicht mit bloßer Reparatur des einfachen Gebäudes begnügt. Man hat zu den Seiten des Portales ein paar achteckige Thürme vorgebaut, die mit schlanken, reich ornamentirten Spitzen versehen sind; ebenso ist der Giebel mit einem Thürmchen bekrönt worden, dessen Spitze gar, nach rheinisch-gothischer Art, durchbrochen gehalten ist. Diese Dinge wollen zu dem ehrlichen alten Gebäude nicht sonderlich passen; es ist, als ob ein schlichtes Matronengesicht sich mit einer tändelnden Blondenhaube schmücken wollte.

Ein anderer umfängst vollendeter Umbau, aber von ganz anderer Art, ist der des Kriegsministeriums in der Leipziger Straße. Das lange Gebäude, früher im einfachen Rococostyl, ist durch Aufsetzen eines neuen Obergeschosses zu einer mächtigen Masse angewachsen und erscheint jetzt in Formen, die etwa der florentinischen Renaissance entsprechen. Es ist leider nur zu dem Ganzen keine recht wirksame Disposition und besonders macht es sich übel, daß die Mitte des dreizehnten Ganzen, wo früher der Eingang und, wenn mir recht ist, auch ein Balkon befindlich war, jetzt gar keine Auszeichnung hat, während sich nunmehr Portale an beiden Endseiten befinden. Die Portale an sich aber gefallen mir ganz wohl, besonders wegen einer gewissen leckan Naivität, die bei ihrer Kompositien beobachtet ist. Sie sind nämlich, bei vortrefflicher Profilirung und Ornamentirung, im Halbkreise überwölbt und durch eine ebenso edle rechtwinklige Rechtekfur umfaßt; zu den Seiten aber teeten starke Pilaster vor und auf diesen, in der Höhe des Bogenansatzes der Thür, stehen lebensgroße Statuen, welche die verschiedenen vorzüglichst charakteristischen Truppengattungen unserer Armee darstellen. Diese Statuen sind derb und kräftig gehalten, wie über die lebende Natur abgeformt, und doch stimmen sie sehr wohl zu dem architektonischen Prinzip und selbst zu den klassisch feinen Formen, die hier angewandt sind. Man sey vor allen Dingen nur wahr und lebendig in der Kunst: das Stylgesetz liegt gewiß gar nicht so weit ab, wie manche Theoretiker und theoretisirende Künstler meinen. — Das Obergeschoß des Gebäudes, mit einer kräftigen Pilasterstellung versehen, wird von den Untergeschossen durch einen reichen Ornamentfries in ziemlich wirksamem Relief getrennt. Der Fries über den Pilastern hat eine andere Dekoration erhalten, ornamentistischen Waffenschmuck, der al sgraffitto gezeichnet und im Verhältniß zu dem untern Friese nur nicht wirksam genug ist. Der Versuch in dieser Technik — Sie wissen, es wird dabei in die über einen dunkeln Grund gezogene helle Farbenschicht mit einem scharfen Stift gezeichnet — gehört zu den verschiedenartigen technischen Kunstversuchen, die in den letzten Jahren hier gemacht oder begünstigt worden sind, ohne die jetzt doch zu rechten Resultaten zu führen. Ich hoffe, darauf hernach noch einmal zurückzukommen.

Von selbstständigen, neuen architektonischen Kunstbauten aus den letzten Jahren weiß ich Ihnen nicht sonderlich viel zu melden. Das Projekt zu unserm neuen Reichstheme lautet auf eine mächtige fünfschiffige Basilika mit großen Galerien im Innern, mit zwei kolossalen viereckigen Thürmen und einem nach Art der Klosterfriede eingerichteten Campo santo, als Begräbnißstätte der Glieder des Königshauses, zur Seite. Die Fundamente haben sich, während seitlich der alte Dom noch steht, schon bis in die Mitte unsers gedultigen Spreeflusses vorgeschoben, da man es für nöthig gehalten hat, durch dessen Eindämmung den erforderlichen Platz zu gewinnen. Aus den bis jetzt getroffenen Maßnahmen läßt sich für einen Laien, wie Ihren diesmal dienstwilligen Korrespondenten, noch keine rechte Einsicht in das Projekt gewinnen. Einstweilen wird wieder ziemlich lebhaft daran gearbeitet, wohl um die drohlosen Arbeiter zu beschäftigen. Ich kann dabei nicht umhin, Ihnen vertraulichst meine Ansicht, die übrigens schon ein paar Jahre älter ist als unsere Revolution, zu eröffnen: daß nämlich das Projekt leeb dieser Fundamente nicht zur Ausführung kommen dürfte. Die Geschichte der Architektur meldet uns allzuviel von unterbrochenen und gelegentlich und erst spät auf ganz andere Weise, als ursprünglich beabsichtigt, zur Ausführung gebrachten Bauten, als daß man nicht bei einem Unternehmen, welches in der allgemeinen und in der Art und Weise seiner künstlerischen Tendenz den Richtungen und Bedürfnissen der Zeit nicht ganz zu entsprechen scheint, seine gegründeten Bedenken haben sollte. Die jüngsten Ereignisse haben den letzteren nur sehr nachdrückliche Gewichte hinzugefügt. — Von der neuzubauenden Petrikirche, deren Fundamente sich nun nach langem Haeren ebenfalls und zwar rasch aus der Erde erhoben, dürfte dieß dagegen nicht zu befürchten sehn. Es ist ein städtischer Bau, und namentlich gewährt bei ihm der Umstand, daß die Pläne in Folge einer öffentlichen Konkurrenz unter den Architekten gewonnen sind, ein günstiges Vorurtheil, wenigstens rücksichtlich der künstlerischen Aufnahme wirklicher Zeitbedürfnisse.

Ein paar andere Kirchen, von kleiner Dimensen und einfacher Anlage, sind in den letzten Jahren wirklich ausgeführt und vollendet worden. Die eine ist die Jakobskirche, auf dem sogenannten Köpniker Felde, das sich neuerlich schnell mit breiten Straßen und hohen Wohnhäusern anzufüllen begonnen hat. Die Kirche ist durchaus anspruchsleie Basilika und im Innern durch einfachen Ernst der Verhältnisse und Formen wirksam. Im Aeußern trägt sie den etwas abschlichen Charakter von italienischen Gebäuden dieser Gattung und tritt uns wieder, bei aller Schlichtheit der Ausführung, mit einiger Schönrednerei entgegen, unsern heutigen Kulturverhältnissen gewissermaßen die naiven des italienischen Mittelalters, mit denen sie doch wenig gemein haben, substituirend. Der unverjüngte viereckige Thurm, der seitwärts steht, will uns nicht anmuthen; mehr jedoch der mit Arkaden umgebene Vorhof, der die Kirche von der Straße trennt. — Die andere Kirche ist die Matthäuskirche im Thiergarten. Auch sie ist im Ganzen einfach, doch im Innern durch Heiterkeit, Licht, bequeme Anordnung der Sitzplätze, im Aeußern, besonders in der Anlage des Thurms, durch eine gewisse, wiederum nicht abschlslose Eleganz ausgezeichnet. Sie ist die Lieblingskirche eines großen Theils unserer vornehmen Welt; eigentlich gehaltenen liechlichen Ernst, wirksamen künstlerischen Rhythmus in Formen und Verhältnissen habe ich darin aber vermißt. Die böse Berliner Zunge hat ihr einen Beinamen, der alle diese Eigenschaften und Nichteigenschaften mit dem die modischen Dinge bezeichnenden Stichworte der Zeit in sich schließt, gegeben. Sie heißt allgemein die „Pelkakiecke.“ — Dann ist noch des neuen großen Muster-Krankenhauses oder der Diakonissenanstalt, die den Namen Bethanien führt, und ihrer Kirche

Digitized by Google

zu gedenken. Die kleine Kirche, in der Mitte des Gebäudes gelegen, erscheint im Innern ebenfalls basilikenartig, doch mehr schön in einer, dem Element der Renaissance sich zuneigenden Umbildung, im Uebrigen etwas nüchtern. In der Altarnische, doch nicht in rechter architektonischer Vermittelung, ist von C. Heermann ein Brustbild des Erlösers in einem Rund von Engelsköpfchen al fresco gemalt; die Arbeit und der wirklich tiefe Ausdruck des Kopfes kommt aber nicht zu sonderlicher Wirkung. Im Aeußern, an der Façade des Gebäudes, wird die Kirche und der auf religiöse Elemente gegründete Charakter des Ganzen durch ein paar, an sich übrigens schlichte Thürme mit schlanken Spitzen bezeichnet. Das sehr geräumige Gebäude der Anstalt selbst ist durchweg einfach gehalten; nur das Vestibül hat einen reicheren und nicht unedeln, ich möchte sagen: einen künstlerisch einladenden Charakter.

Für das Privatbedürfniß ist in den letzten Jahren ungemein viel gebaut worden, leider so viel, daß jetzt, bei der großen Flucht der Reichen, die Wohnungen in bedrohlicher Weise leer stehen. Wir haben einzelne tüchtige, künstlerisch durchgebildete Privathäuser, die auch in dieser Sphäre, soweit es die beschränkten Bedingnisse gestatten, sehr Erfreuliches zu leisten wissen. Dahin gehören besonders einzelne der Privathäuser in den außerhalb der Stadt belegenen Vierteln, die von den Vermögenden zumeist gesucht werden, namentlich in der Lennéstraße und am ehemaligen Exerzierplatz. Hier konnten sich die Architekten, zum Theil selbst durch Anwendung von erkrartigen Vorbauten, freier bewegen und manche geistreiche Konzeption zur Ausführung bringen, wobei denn die unmittelbar gegenüberstehenden grünen Bäume und Büsche, der Schmuck der Vorsprünge und Balkone mit Blumen und Schlingpflanzen das Ihrige beitragen, uns die heitersten Bilder vorzuführen. Eigentlich künstlerische Konzeption finden wir aber doch nur in wenigen dieser Gebäude, und sehr groß ist leider die Menge derjenigen, die sich, um doch auch Staat zu machen, mit einer Masse willkürlich angefranster Zierrathen behängen und bekleben. In diesem Betracht ist unser leichtes Baumaterial im höchsten Grade förderlam. Unsere Backsteine sind großentheils so gebraunt, daß sie ohne Kalkputz vor Verwitterung nicht geschützt bleiben; da ist es denn zu anlockend, wohlfeile Gypsornamente, deren Vorräthe überall ausliegen, rasch aufzukleben.[1] Bei diesem leeren Putz, den ohnehin der Regen weniger Jahre abweicht, kann aber ein wirklich künstlerischer Sinn, wie er einer jeden edleren Natur einwohnen sollte, durchaus nicht zur Entwickelung kommen, und ebensowenig der Sinn für eine irgendwie dauernde Gestaltung des Daseyns, der mit jenem Hand in Hand gehen sollte. So kommt es denn schließlich, daß uns dieß neue Berlin, trotz all seiner scheinbaren Eleganz, eben gar nicht anheimeln will. Sicherheit und Bewußtseyn des Daseyns, klare, entschiedene und bedeutsame Form spricht sich ungleich erfreulicher in den mannigfachen Fabrikanlagen aus, die zumeist in den abgelegenen Gegenden der Stadt aufgeführt sind. An diesen Gebäuden wird in der Regel gründes Material und solide Konstruktion anbefangen zur Schau getragen, und wie dieß die Grundbedingungen auch für die künstlerische Entfaltung der architektonischen Form sind, so mögen wir von ihnen noch das Meiste für künftige Entwickelungen hoffen. Bei einem dieser Gebäude hat man freilich auch schon wieder ein Ueberflüssiges hinzugethan. Ich meine das große Mühlengebäude am sogenannten Mühlendamm, das nach dem vor einigen Jahren stattgefundenen Brande neu aufgeführt ist und von der „langen Brücke“ aus gesehen den hier ganz malerischen Prospekt schließt. Wohl dieser malerischen Wirkung zu Liebe ist das Gebäude mit mittelalterlichen Zinnen und Erkerthürmen versehen, die, statt aus der Natur der Bedürfnisse Gewachsenes zu geben, doch wiederum nur eine kindliche romantische Fiktion vergangener Zustände sind. — Unser Schwesterstadt Potsdam ist an solchen, in neuerer Zeit entstandenen architektonischen Fiktionen ungemein reich.

Von Werken bildender Kunst, die in unser öffentliches Leben getreten, ist außer denen, die ich Ihnen bei meiner Rundschau der Lokalitäten bereits genannt habe, einstweilen nicht viel zu melden. Das große Bronzedenkmal für Friedrich II., welches Rauch arbeitet und dessen prächtigen, in seiner Art einzigen Entwurf Sie kennen, rückt allerdings seiner Vollendung entgegen. Der Koloß des Königs, der den alten Preußenruhm begründet, ist sammt seinem Pferde in Guß und Ciselirung vollendet und schon seit geraumer Zeit zur Beschauung der Kunstfreunde aufgestellt. Für die Trefflichkeit des Einzelnen bürgt Rauch's Name; über die Totalwirkung kann ich Ihnen noch nichts sagen, da die beschränkte Lokalität eine eigentliche Ueberschau des Kolosses noch nicht möglich macht. An den Stücken des figurenreichen Piedestals wird ebenso schon aus Eifersucht gehämmert und gefeilt. — Ueber die Zeit, wann Drake's Marmordenkmal Friedrich Wilhelms III., das die Verehrer des verstorbenen Königs im Thiergarten sehen wollten, und dessen Modell schon vor längerer Zeit öffentlicher Beschauung anheimgegeben war, aufgestellt werden möchte, weiß ich nichts zu sagen. Die Zeiten erschienen dafür augenblicklich nicht allzu günstig. Auch gestehe ich aufrichtig, daß ich das Rundriedthal dieses Monumentes, dessen Relief das Leben im Genusse der Natur in so reizvoller wie künstlerisch vollendeter Weise darstellt, nicht gern der Möglichkeit einer Beschädigung ausgesetzt sehen möchte. Vielleicht geben die jetzt in so vieler Beziehung veränderten Verhältnisse Gelegenheit, diesem klassischen Werke einen vollkommen angemessenen und gesicherten Aufstellungsplatz zu gewähren.[1]

[1] Auch Statuetten, selbst Statuen in reichlicher Anzahl, d. h. eben Gypsabgüsse von solchen, werden nicht ganz selten zum Schmuck dieser Häuser angewandt. Wir gänzlich gedankenlos man aber dabei unter Umständen verfährt, beweist ein großes palastähnliches Gebäude auf dem Pariser Platz, feinwärts vom Brandenburger Thor, welches auf seinen Zinnen u. A. einen Abguß der Venus aux belles fesses trägt. Und das ist gewiß in lauterster, sogenannt künstlerischer Absicht angeordnet!

[1] Ein an den Erscheinungen der jüngsten Kunstwelt mit Begeisterung theilnehmender Freund hatte schon vor längerer Zeit einen Aufsatz über das oben erwähnte Denkmal niedergeschrieben, der nicht zum Abdruck gekommen ist. Er hat mir gegenwärtig erlaubt, Ihnen denselben mitzutheilen. Ich wünsche, daß Sie dadurch ein näheres Bild des interessanten Werkes gewinnen mögen.

„Die ursprüngliche Idee des Denkmals (so sagt mein Freund) bestand darin, daß dasselbe ein Zeichen der Verehrung und Dankbarkeit seyn sollte, welche die Aeltern dem verstorbenen Monarchen für das, was er zur Verschönerung und Erheiterung des Lebens in ihr gethan hat, schuldig ist; für das gesammte Erscheinen des zum herrlichen Park umgeschaffenen Thiergartens, wodurch mit dem köstlichen Leben der volle Genuß einer so-schönen und reichen Natur verbunden wurde, wie solche in den Gegenden unseres Flachlandes nur zu finden ist. Man hatte sich abschließlich nur auf diesen Zweck des Denkmals beschränkt, es mit Beschauenden anerkennend, daß ein Denkmal, welches die hohen Mitwirkungen des Lebens des verewigten Monarchen in weiterer Beziehung, die Bedeutung desselben für den ganzen Staat und über den letzten hinaus für das Gesammtgebiet der neueren Geschichte umfaßte, nur durch einen höheren Willen geschaffen werden kann. Das Denkmal sollte gleichsam ein geheiligtes Weihgeschenk, ein Opfer seyn für die von dem Verewigten empfangene Wohlthat; und wie man zum Opfer einen Theil der Gabe selbst darzubringen pflegt, so ging auch der urspränglichste Entwurf des Denkmals dahin, dasselbe als ein Sinnbild jener Gabe erscheinen zu lassen. Das Denkmal nahm jenes Geschenk eines reichen Naturlebens und des Genusses der Natur zum Gegenstande; seine Bestimmung wird, wie dieß überall bei Werken der Art üblich ist, durch die Inschrift näher bezeichnet werden.“

„Das Ganze sollte eine kandelaberartige Form bis zu ungefähr

Digitized by Google

Ich habe zum Schluß dieser Uebersicht noch ein paar Bemerkungen hinzuzufügen. Der Dilettantismus, der in unsern

---

22 Fuß Höhe erhalten. Ueber einem cylinderförmigen, aus mehreren Absätzen bestehenden Postament von ungefähr 14 Fuß Höhe und 5 bis 7 Fuß Durchmesser sollten sich ursprünglich drei weibliche Statuen erheben, die drei Jahrszeiten vergegenwärtigend, in denen wir uns der freien Natur erfreuen. Ueber diesen Statuen und von ihnen getragen sollte als oberer Schluß eine architektonische Bekrönung, verziert mit Blumen und Früchten, angeordnet werden. Man ist auf allgemeinen Wunsch unserer Publikums aber von dieser ursprünglichen Anordnung abgewichen, indem an die Stelle der drei allegorischen Gestalten die Porträtbüste des verstorbenen Königs, im einfachen Oberrock mit aufgeknöpftem Haupte, gesetzt ist."

„Um den obersten Absatz des Postaments, 4½ Fuß hoch, läuft eine reiche Reliefkomposition umher, in welcher die mannigfache Weise des Naturgenusses, den die königlichen Huld uns eröffnet hat, dargestellt ist. Diese Reliefkomposition, bei weitem der wichtigste und schwierigste Theil des ganzen Denkmals, ist bereits vollendet. In einer zusammenhängenden Reihenfolge von Gruppen führt sie uns das fröhliche Treiben im Wald, an der Wiese, am Wasser vorüber. Hier sehen wir die muntere Jugend, kranzgeschmückt, im fröhlichen Tanze, und das Alter, das ruhend dem Spiele zuschaut; dort ist es ein Bogelnest, das neugierig belauscht wird, dort ein Eichhörchen, dort ein Schwan, um den die Gruppen der Knäbenbekleideten, Eltern und Kinder sich sammeln. Auf hohem Stein sitzt die Najade, die ihre Urne in das Wasser des Teiches niedergießt, während der Bach, ein muthwilliger Knabe, einer schönen Form heimliche Worte ins Ohr flüstert, die mit ihren Kindern sich an der Wiese niedergelassen hat und seinem Murmeln lauscht. Die Kinder winden Kränze und pflücken in dem Wasser. Die Darstellung dieser Gruppen verschmilzt Ideal und Wirklichkeit auf sinnige, echt künstlerische Weise. Wie in den Werken der Antike (aber nicht etwa als gedehnte Nachahmung derselben) ist hier, z. B. im Knaben, von den Besonderheiten eines vorübergehenden Kulturzustandes abgesehen und statt dessen nur das allgemein Menschliche, das allgemein Gültige und Verständliche aufgenommen, dieß jedoch mit vollster Lebendigkeit durchgebildet. Es ist eine Heiterkeit, eine blühende Anmuth und dabei zugleich eine Frische und Naivetät in diesen Gestalten, daß wir uns davon mit eigenthümlichem Zauber gefesselt fühlen. So einfach die Gegenstände der Darstellung sind, so gehen sie in dieser Behandlung doch das Höchste, was von der Kunst verlangt werden kann, das Leben in seiner ewigen Entwickelung. Die schlichte Aufgabe ist hier mit vollkommener künstlerischer Kraft gelöst."

„Wir müssen indeß noch einen näheren Blick auf die Art und Weise der künstlerischen Behandlung werfen. So einfach die Aufgabe auch war, so galt es doch, ganz ungewöhnliche Schwierigkeiten zu überwinden. Es kam nicht bloß darauf an, die einzelne Gestalt, die einzelne Gruppe für sich mit Leben und Anmuth auszuführen, sondern zugleich auch alle verjüngen Rücksichten zu beobachten, die aus der Stellung und Form des Werks und aus der beschränkten Gesammtwirkung des Denkmals sich ergaben. Die Gestalten mußten kräftig, zum guten Theil im Hautrelief, aus der Fläche hervortreten. Die letztere mußte überall gleichmäßig ausgefüllt werden und jede Gruppe mit der folgenden in unmittelbarem Zusammenhang stehen. Dennoch mußte die Ansicht des Reliefs von dem man bei der Spitzenform der Fläche immer nur einen geringen Theil sehen konnte, für jeden beliebigen Standpunkt ein abgeschlossenes Bild geben; und hierbei war besonders darauf zu achten, daß die perspektivisch zurückweichenden Gestalten sich überall der Ansicht harmonisch anschließen. Dieß gab eine große Menge verwickelter Forderungen, deren nur durch die aufmerksamste Umsicht genügt werden konnte, etwa dem schwierigsten Contrapunkt in der musikalischen Komposition vergleichbar, wo von dem Komponisten innerhalb streng vorgezeichneter Gesetze doch der freie Erguß der Empfindung verlangt wird. Das der Bildhauer all jenen, in der Natur seiner Aufgabe liegenden Bedingungen genügt und sich für die freie, durchaus naheliegende Durchbildung jeder einzelnen Gestalt die volle Frische des Geistes bewahrt hat, dieß macht seinen der kleinsten Vorzüge seiner Arbeit aus."

„In der That stehen wir hier ein Meisterwerk der Bildhauerei vor uns, das außerordentliches zu den vollendetsten gehört, die unsere Zeit hervorgebracht hat und dessen wir uns demnach mit gerechtem Stolze erfreuen dürfen. Durch diese hohe Vollendung aber gewinnt das Denkmal überhaupt erst seinen Werth: wir bringen dem Andenken des verewigten Monarchen eine Gabe dar, die nicht allein künstlerischen Unternehmungen neuerlich eine namhafte Rolle gespielt hat, hat sich seiner Natur gemäß auch in der Liebhaberei für allerlei Neues in der Technik, in allerlei Versuchen und Spielen mit den äußern Darstellungsmitteln kund gegeben. Aber eben weil es der Dilettantismus war, so sind auch diese, an sich gewiß sehr schätzbaren Elemente, so eifrig man sie im Anfang jedesmal aufgriff, nicht mit nachhaltigem Ernste festgehalten und die jetzt zu keinen, die Kunst fördernden Resultaten gediehen. Der Lippmann'sche Oelfarbendruck, die Forchau'schen elastischen Radirungsplatten, die in beliebiger Größe höchst wohlfeil herzustellen seyn sollten, haben viel von sich sprechen machen und sind verschollen. Aehnlich andere Erfindungen. In der Lavamalerei ist, wie ich höre, unsäglich laborirt worden, aber noch kein Zeugniß dieser Kunst an die Oeffentlichkeit getreten. Die Glasmalerei hat das letztere freilich gewagt, aber nicht eben zum Stolze Berlins. Wir haben hier eine, dem Vernehmen nach wohl subventionirte Anstalt für diese Kunsttechnik; doch soll dieselbe technisch nur von einem Glasermeister, administrativ von einem Militär geleitet werden; von künstlerischer Oberleitung verlautet nichts, und die Leistungen — große Arbeiten für Kirchenfenster — mit denen sie, ziemlich zuversichtlich und von fervilen Federn wohlbelobt, auftrat, haben die wirklichen Kunstfreunde mit schreckhaftem Bedauern erfüllt. — Es ist aber allzu unerfreulich, bei diesen Dingen, die den Keim der Nichtexistenz obnehin in sich tragen, zu verweilen. Nächstens von andern Sachen mehr.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten vom Juni.

Personalien.

Der Bildhauer Royer in Amsterdam, Meister der Statue Wilhelms I. von Oranien (s. Denkmäler), hat von dem König der Niederlande das Kommandeurkreuz des Luxemburgischen Ordens der Eichenkrone erhalten.

Versteigerung.

London. In den bedeutendsten Bilderversteigerungen gehörte im Laufe des Sommers die der Sammlung des verstorbenen Sir Th. Baring, die am 2. und 3. Juni abgehalten wurde. Sie zeichnete sich namentlich durch eine Anzahl von Bildern englischer Künstler aus, die mit hohen Preisen bezahlt wurden. So ging die Oelskizze zu Wilkie's Bild: König Alfred in der Hütte des Rinderhirten für 82 Guineen und das Bild selbst für 410 Guineen (2870 Thlr.); eine Ansicht von Hastings, von Stanfield, für 210 Guineen; eine Darstellung des großen Bonbon in London, von Lutherburg, für 200 Guineen; eine Ansicht von Sheerness, von Turner, für 550 Guineen (3850 Thlr.); eine Schafwäsche, von Wilkie, für 660 Guineen (4620 Thlr.); und eine Ansicht von Hampshire, von dem trefflichen schottischen Landschaftsmaler P. Nasmyth, für 200 Guineen weg. Unter den älteren Bildern wurde eine Skizze von Rubens: Abraham und Melchisedek, mit 365 Guineen, ein Seestück, von Bakhuysen, mit 270 Guineen, eine große Waldlandschaft, von Ruysdael, mit 195 Guineen und eine Hirschjagd, von Wouwermann, mit 133 Guineen bezahlt. Ein kleines Bild, dem Van Eyck zugeschrieben, ein h. Hieronymus, wurde von Herrn Campbighuis für 153 Guineen erstanden. In den nächsten Tagen kommt eine große Sammlung des Grafen v. Morny (in Paris) zur Versteigerung.

---

durch den frommen Willen der Stiftung, sondern die zugleich auch dadurch ihre Bedeutung hat, daß sie ein Beispiel des Schönsten und Gediegensten ist, was wir darzubringen vermögen, daß sie mit dem Aufwande der vollsten geistigen und künstlerischen Kraft, deren unsere Zeit fähig war, ihre Gestalt, ihr Daseyn empfangen hat."

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 38. Donnerstag den 3. August 1848.

Die Kunstausstellung in Stuttgart im Mai und Juni.

Wenn nicht jedes Gleichniß hinken würde, so möchten wir die Kunstausstellungen den festlichen Bällen vergleichen. — Ein Mädchen, das sich unter dem Beirathe seiner Mutter zum Ballfest aufputzt, glaubt entweder überhaupt unvergleichlich, oder doch in seiner Art das schönste zu seyn, jedenfalls hofft es Aufmerksamkeit, Wohlgefallen zu erregen. So kommen nun die guten Kinder in Begleitung der Mütter erwartungsvoll in Zügen in den Ballsaal. Die helle Beleuchtung von oben erweckt ihnen einen freudigen Schrecken; sie denken an ihr Ich und dessen Totaleindruck in dieser Umgebung und hoffen von solcher Illustration das Beste für sich. Wir Zuschauer aber nehmen bei der Ueberschau dieser mannigfachen Gestalten unwillkürlich zunächst den Abstand jeder einzelnen von unserm weiblichen Ideal wahr. Da gehen nun die bunten und die fahlen, die aufgeputzten und die glatt gekeckten, die blutrothen und die bleichen, die kurzen gedrungenen und die aufragenden, die anspruchsvollen und die zimperlichen, die lebhaften und phlegmatischen u. s. w. durch unsere Schau und nachdem wir nach ein paar Stunden uns recht wählerisch in dem langen Reigen orientirt, finden wir einige wenige unter ihnen heraus, die unsern Blick öfter und länger festhalten, vielleicht eine oder die andere Lieblingsgestalt, der wir den Parisapfel reichen würden.

So etwa ergeht es denn von den Künstlern zur Schau gebrachten Sechstheilen gegenüber von den schaulustigen Beurtheilern. Die Gemälde stellen einander gegenseitig viel eher in Schatten, als ins Licht. Ihre Vergleichung ist allerdings lehrhaft, aber kritisch erkältend; ihre überschwänglische Zahl spricht mehr zum reflektirenden Verstand als zur ergänzenden Phantasie; wir sehen mehr das Machwerk und die Kunst an ihnen als die Natur und das Leben durch sie hindurch. Manches Gemälde, das uns im Atelier des Künstlers bedeutend in Anspruch genommen haben würde, stellen wir auf der Stale der Ausstellung nicht sehr hoch, eben wie ein Mädchen, das uns im Rahmen ihrer Häuslichkeit die Zier ihrer Familie gewesen wäre, unter der gedrängten Flora des Balles unserm Gemüth nur eine kleine Tantieme von Antheil abgewinnt.

Es gehört von Seite des Beschauers einer solchen Ausstellung eine gewisse Selbstbeschränkung, eine Gabe der Abstraktion, eine ästhetische Stabilität des Blickes, eine Isolirung des Interesse dazu, um die Darbietungen nicht von der Minuseite, der der Schwächen und Mängel, der Einseitigkeit der Richtung, des Umzureichenden und Verfehlten, sondern umgekehrt von der bejahenden Seite des dargelegten Talents, der erreichten Kunststufe, des sichtbar gewordenen Studiums der Natur und vorleuchtender Meister, der Uebung, Gewandtheit, Fertigkeit, Virtuosität im Vortrage zu würdigen und in Reihe zu stellen. Wir trauen uns diese Gabe und Tugend und die hiebei vorausgesetzten Kunstkenntnisse nicht gerade im erforderlichen Maße zu, sind aber bemüht, statt durch überwiegendes Verneinen und Tadeln unsern Witz leuchten zu lassen — was wohl meistens eher auf eine egoistische Subjektivität des Kritikers als auf eine durchgängige Schwäche der Kunstobjekte deutet — mit Liebe zur Sache das Gute derselben anzuerkennen und eher vom Besseren zu reden, als am Mittelmäßigen und Verfehlten unsern Kunstfeiser wetzeich auszulassen. Bei bedeutenden Leistungen werden wir jedoch die uns sich aufdringenden Bedenken wohlmeinend aussprechen. So wie unser Urtheil nicht bloß persönlich ist, sondern die Ansichten auch anderer Kunstfreunde zum Anhalt hat, so mag es sich auch und wird sich hoffentlich treffen, daß diese Darlegung in einem weitern Kreise Anklang und Zustimmung findet. — Die dießjährige Ausstellung ist von den Künstlern wenn nicht ausgezeichnet reich, doch reichlich beschickt worden. Aber gerade was sie zu zahlreicher Einsendung treibt, die Zeit, tritt auch hinwieder ihrer Hoffnung auf Ehre und Lohn niederschlagend entgegen. Die mit Bildern besorgteste Erwartung, banger Unruhe überdrängte Gegenwart stellt die Kunst zurück; die grellen Farben und Töne der Wirklichkeit überscheinen die sanftere Stimmung schöner Illusion und überdieß enthält sich Jedermann in den Tagen, wo Bedrängniß und Noth wer weiß welche Opfer fordern kann, für Gegenstände des Kunstluxus Ausgaben zu machen.

Da der Etat der Kunstsammlung für 1848—51 noch nicht verabschiedet ist, so konnten für dieselbe keine Ankäufe gemacht werden. Dagegen hat der Kunstverein für etwa 3300 fl. Erwerbungen von der Ausstellung gemacht. Daß er hiebei die inländischen Künstler mit Berücksichtigung der Zeitumstände möglicht bedacht hat, ist nicht mehr als billig. Auch im höhern Kreise hat manches ansprechende Bild Wohlgefallen erweckt und Abnahme gefunden. Daß jene Ankäufe des Kunstvereins hinsichtlich der Auswahl, der Preise, ihrer Ermäßigung ꝛc. hie und da Mißstimmungen erregen werden, kann auch dießmal nicht ausbleiben, da die Ansichten, Erwartungen, Anforderungen unmöglich zu vereinigen sind. Die Wünsche sind unbegränzt; der Geschmack ist diktatorisch.

Historische Bilder sind mehrere, meiß von großem Maßstab eingekommen; es fehlen auch solche nicht mit ganz oder nahezu lebensgroßen Figuren. Ein Bild von H. Leys in Antwerpen: „Die Ermordung des Magistrats von Lewen durch die Einwohner daselbst im Jahr 1379“ zieht vor den andern unser Auge auf sich. Schon auf den ersten Anblick erscheint es als ein Werk, durch welches von dem Künstler, wahrscheinlich einem noch in voller Blüthe stehenden Talent, allen Hauptforderungen Genüge gethan worden. Trotz der Größe desselben könnte man es jedoch ein Genrebild im größten Maßstab nennen. Die Gestalten des Vorgrundes sind nicht zwei Spannen hoch. Es ist für ein eigentliches historisches Gemälde zu überdrängt von Figuren, zu farbenfroh, auch tonreich bis zur Schwelgerei und schon die darin erscheinende Schule erinnert mehr und bis zu einer seltenen Täuschung an die Genrebilder der ältern Niederländer als an deren und der Flamänder große Geschichtsmaler. Noch nicht leicht ist uns ein bedeutenderes Bild vorgekommen, das so verschiedene und so entgegengesetzte Urtheile erregt hätte, als dieses. Während die Einen es als ein buntes, haltungsloses, durch Gestaltengewühl verworrenes, kurz ganz verfehltes Werk

Digitized by Google

des Pinsels herabsetzten, erhoben die Andern an demselben die Auffassung der schrecklichen Szene, die Vertheilung der Menschenmenge in einige Hauptmassen, das Zurücktreten des Mittel- und Hintergrundes, die sinnige und wirksame Gruppirung und Entgegensetzung der Gestalten in Stellung, Lage und Geberden, den tiefen und edeln Ausdruck der wohlgezeichneten Gestalten von Schrecken und Bestürzung bis zur mörderischen Wuth, den Wechsel der ergreifendsten Motive, vornehmlich das herrliche Verständniß der Farbe, die siegreich durchgeführte Einheit und Energie der Beleuchtung, das klare, anmuthende, kaum zu übertreffende Kolorit, die Transparenz der Lokalfarbe, die Weichheit der Uebergänge, die wunderbare Berechnung der Reflexe, den studirt sorgsamen, von außen herein gegen die Mitte des Bildes sich steigernden Fleiß der Ausführung ꝛc. Ein jüngeres Malerlatent versenkte sich in das Tableau und rief dann hingerissen: „Das ist mit wahnsinniger Virtuosität gemalt!“

Aus dem hier Vorgebrachten mag hervorgehen, daß dieß Gemälde jedenfalls eines der bedeutendsten der Ausstellung seyn dürfte. Schon seit Monaten hier aufgestellt, konnte es früher in wünschenswerther Ifolirung als ein Einziges in seiner Art geschaut und genossen werden. Im vorigen Jahr erweckte ein kleineres, ebenfalls figurenreiches Bild von demselben Künstler die Aufmerksamkeit und, eben wie das besprochene, auch ganz entgegengesetzte Urtheile. Wir unsererseits hielten auch jenes für eines der besten in der Ausstellung und fremden uns, daß der hiesige Kunstverein es ankaufte. Jetzt nach Erscheinen des größern Tableaus entbieten wir uns nicht auszusprechen, daß wir dem schiebar ausstrebenden Künstler bei seinem seltenen Talent der Auffassung und Anordnung, der Beherrschung des Kolorits und der Beleuchtung zutrauen, er vor vielen andern Malern würde mit Ausführung eines Gemäldes von der Größe der berühmten belgischen Bilder, durch Ausdreitung seiner bereits erlangten Virtuosität auf diesen ungemeinen Maßstab, auch mit einer reichen Gestaltenzahl zurechtkommen und seinen Ruhm erhöhen. Leider ist gerade die Gegenwart, die durch die grandiosen Vergänge der Wirklichkeit allen schönen Schein der Imagination zurückdrängt, der Ertheilung eines solchen glänzenden Auftrages von Seiten irgend einer Behörde nicht günstig. Die Bildner der Zeitgeschichte sind jetzt selbst in verzweiflungsvoller Anstrengung, für den überwältigenden Stoff eine gemessene Form zu finden.

Ein Gegenstück zu diesem Gemälde ist das Bild von A. v. Schüßler in Dresden: „Kinder und Schätze der zerstörten Stadt Magdeburg werden in Braunschweig durch Tillysche Nachzügler festgebeten.“ Die Vergleichung beider ist interessant. Wenn wir das Lob jenes Gemäldes auf dieses übertragen, so müssen wir einschränkend beifügen, daß Alles daran deutsch und derber ist; die Färbung ist schwerer, weniger transparent, die Auffassung und Anordnung tüchtig, doch weniger nobel, die Gestalten sind gedrungener, die Motive handgreiflicher ꝛc., aber das Ganze ist ein sehr achtungswerthes Werk, wenn auch durch seinen Stoff schmerzlich rührend.

Einen entschiedenen Gegensatz zu dem Gemälde von Leys bildet das von Karl Rahl von Kassel aus Paris eingesandte Tableau mit halblebensgroßen Figuren, den Tod des Ritters Bayard im Jahr 1524 vorstellend. Aus der vorjährigen Ausstellung hat die hiesige Kunstsammlung von dem Künstler ein grandioses Bild: „Wallenstein seinen Astrologen Seni um sein Schicksal befragend“ erkauft. Wir haben es damals ein Extrem von Effektstück genannt, weil auf demselben, einem Nachtstück, die Wirkung der Lampen- und Mondschimbeleuchtung auf die Spitze malerischer Illusion und auch noch in nächster Nähe mit nicht zu läugnender Meisterschaft bis zum Handgreiflichen getrieben ist. Eben diese hier dargelegte, in ihrer Einseitigkeit kaum übertreffliche künstlerische Bravour erweckte in uns die Frage, ob wohl Rahl mit gleicher oder doch annähernder Virtuosität ein historisches Bild mit Tagbeleuchtung zu schaffen im Stande seyn möge. Unerwartet hat nun derselbe die Antwort auf diese Frage eingesandt, durch welche sie uns verneint dünkt. Das Gemälde ist gerade in Beleuchtung, Färbung, Haltung so sehr das Gegentheil von dem „Wallenstein,“ daß man es eher für eine großartige kolorirte Zeichnung oder für den Karton zu einem Gobelin nehmen könnte. Hat sich der Blick an diese Hell-in-Hellmalerei gewöhnt, so vermag er kaum mit das Verdienst der Kompositionen, der Zeichnung, des Ausdrucks ꝛc. zu würdigen. Rahl hat es unter französischem Kunsteinfluß gemalt. Es mag eine Uebergangsperiode desselben bezeichnen und uns begegnet nicht das erstemal, daß höherstrebende Talente, nachdem sie mit jugendlicher Kraft und Ruhmbegier aus sich selbst das Beste gegeben, sich selbst übertreffen, später auf einer höhern Schule, einem tragenden Kunstelement, einem reichern Schatz von Vorbildern Proben ihrer Fortschritte haben kommen lassen, welche uns stutzig machen, indem sie eher das Umgekehrte von solchen zu seyn scheinen. — Ein kleines Bild von Rahl, „ein Mädchen mit einem Paragei,“ zeigt, daß er auch den im Wallenstein so prägnant dargestellten Effekt von Lampen- und Mondlicht total zu verfehlen im Stande ist. Um das Talent ist es doch ein trotzig und verzagt Ding.

Das größte Bild der Ausstellung mit zwölf lebensgroßen Figuren ist von Eduard Ihlee in Frankfurt: „Gründung des Hospitals zu Compiegne durch Ludwig den Heiligen.“ Kranke werden von dem Stifter und andern Hülfreichen in das mit würdiger Architektur sich eröffnende Gebäude gebracht. Das im Ganzen tüchtige Tableau möchte sich als Altarblatt in eine solche reichbedachte Stiftung eignen. Zeichnung und Ausdruck der Köpfe sind besser als ihr Inearnat. Wir möchten aber die Gemälde die beste Kunstzierde nennen. Die aufgestützte Anordnung drückt in ihrem Mittelgrunde zu hart betont auf den Vorgrund und weicht nicht genug zurück. Möchten sich die schönen Kunstvermögen des Malers mehr zur malerischen Einheit versammeln und er durch das Studium älterer Meister in sich den schaffenden, durchbildenden Genius wecken. — Die Bekränzung des Todes, altägyptischer Gebrauch, von Winningerode in Paris; Figuren Lebensgröße, sprach uns an wie das nachgedunkelte Bild eines spätern Italieners. An genießbarsten an diesem unerfreulichen Sujet war uns der Rücken eines in südlicher Kunstweise tüchtig kolorirten weiblichen Körpers. — Allegorische Charakteristik zu Schillers Wallenstein, von Fasel in Durlach. Ein Talent für Darstellung des zartesten weiblichen Incarnats und eines leidenschaftlichen Ausdrucks ist nicht zu verkennen. Der todte Krieger (Mark) ist die beste Gestalt. Die Gewänder stehen in Faltenwurf und Kolorit zurück. Ueber Wahl und Auffassung dieses Stoffs äußerten sich viele Bedenken und das große Bild wollte seinen Anspruch durch den Totaleindruck nicht rechtfertigen. Es ist überhaupt nicht wohlgethan, daß unsere neuern Künstler so große Maßstäbe wählen, bei welchen sich ihre verschiedenen Vermögen und Fertigkeiten auf der Fläche zerstreuen, statt sich zur Einheit zu sammeln, und welchen hinwieder auch keine Nachfrage des Publikums ermunternd entgegenkommt.

Ganz anders zusammenhalten und aus einem Guß ist das Bild vom hiesigen Professor Rustige: „der Maler Peruzzi wird gezwungen, das Bildniß des bei der Ersteinung Roms 1527 getödteten Cenneteble von Bourbon zu zeichnen“ (um sich vom Verdacht, er sey kein Maler, sondern ein Spion, zu reinigen). Unter den fünf uns bekannten neuern historischen Gemälden des Künstlers halten wir dieses nach allen Hauptrequisitionen für das beste. — Wenn es im Verzeichniß heißt: „Reiter vor einem Wirthshause von Le Nei, Staffage von Madou,“ so lesen wir umgekehrt: „Reiter ꝛc. von Madou mit Landschaft von Le Nei.“

Digitized by Google

Die Figuren, Reiter und Wirthschaftsleute sind mit Meisterschaft, namentlich die Köpfe mit dem Kunstkreis eines Netscher gemalt, die landschaftliche Umgebung, die Architektur kann man im Vergleich damit tüchtig, passend oder genügend nennen. — „Tetzel, Ablaßbriefe verkaufend," von Krieger in Breslau, hat ausdrucksvolle Köpfe, die Färbung ist aber schwer, graulicht-grün und auf die Gewänder und die Architektur dürfte mehr Studium der Naturcharakteristik verwendet werden. — „Die schlesischen Weber" von Karl Hübner in Düsseldorf und „die Erstürmung eines Bäckerladens" von Hagoll in Breslau möchten wir Tendenzgemälde nennen. Jenes, im Jahr 1844 gemalt, ist das durch den Stich bekannt ausdrucksvolle und ergreifende Bild des oft genannten Meisters; dieses, frei und tüchtig behandelt, wehthuend durch seinen entsetzlichen Stoff, mahnt an das Berliner Mißverständniß. — „Der Ueberfall eines Schwarzwaldhofes durch Turenn'sche Soldaten," von C. Rour in Heidelberg, und Genovefa durch das Mitleid eines der Mörder gerettet, von G. Laves aus Hannover, sind beides recht gediegene, wirksame Bilder. — Ein schlafender und ein wachender Knabe, beide lebensgroß, nackt in Landschaft, von C. Jacobs in Gotha (Sohn des Philologen) sind das Beste in ihrer Art in der Ausstattung; namentlich ist der Körper des schlafenden Knaben meisterlich im Incarnat, in der Modellirung und Abrundung, in der Klarheit und Durchsichtigkeit des Fleisches. Die Zartheit der Behandlung ist aufs Höchste getrieben, aber allerdings auch die Lichthelle der Färbung, Milch und Blut, die stets vor der bräunenden Sonne und Luft beschützt werden. Die Schwierigkeit der Verkürzungen bei solchen fast schattenlosen Gliedern ist siegreich überwunden. Die Köpfe sind schön, hell, jugendlich, klar, aber ohne die tiefere Seele der Italiener, schon an das Konventionelle streifend und wie ein später Nachklang der Mengs'schen Schule. Ein Porträt in Pagenkostüm von demselben Künstler ist der Natur näher; das lebensgroße Kniestück: „Galilei nach seinem Widerruf im Palaste des Gouverneurs von Florenz" möchten wir aus seinem Farbenfreudsinn in den tiefern Ernst der alten Florentiner übersetzt sehen. „Romulus und Remus mit der Wölfin," von Strecksuß in Berlin sind südlich-tiefer im Ton, als die Knaben von Jacobs, aber weniger schön und sorgfältig gezeichnet und modellirt. — „Madonna" von Becker in Düsseldorf hat ganz die gewandte Technik und das hell-sinnliche Kolorit der Italiener der letzten Epoche. Wir müssen, um uns über Bilder dieser Art auszusprechen, nach der aus dem Alterthum bekannten Unterscheidung zwischen ästetisch und exoterisch zurückgreifen. In diesen, wenn man will, tadellos gemalten Bildern ist nach den Hauptkunstseiten hin dargelegt, was man durch Unterricht und Uebung sich eigen machen kann. Aber die Geheimnißwelle, das Mysterium spricht nicht aus ihnen, weder aus Form und Seelenausdruck, noch aus dem Zauber der Farbe und Beleuchtung. Sie sind sastlich, aber kein Schüler wird sich in sie mit Bewunderung versenken oder verzweifeln, je Aehnliches hervorzubringen. Sie tragen das ganze Geheimniß ihres Seyns und Gewordenseyns auf der Stirne. Man würde sich freuen, wenn ein Angehöriger auf so gutem Wege der Kunstübung wäre, aber für Löwen einer Ausstellung sind sie viel zu zahm. — Diese Maria ist weder so jungfräulich unbewußt, wie der Protestant sie sich denkt, noch so himmlisch, wie der Katholik zu ihr betet. Sie ist eine kalte Schönheit und aus dem Kinde blickt nicht der künftige Weltheiland. Rafael hat seine Bilder vom Auge aus belebt und mit Leben überstrahlt. — Im „Judaskuß" von Rethel in Düsseldorf war der Künstler der Imaginirung des Verräthers mächtiger als der des Heilandes, dessen Bild allerdings so unbestimmt in unserer Einbildungskraft liegt, daß wir es für den Ausdruck aller rein menschlichen Eigenschaften, verklärt durch die göttlichen, offen lassen und uns somit durch jede bestimmte Darstellung beengt und unbefriedigt finden.

Die Ausstellungen zeigen, daß man seit einigen Decennien wieder malen gelernt hat, daß die Kunst niemals untergeht, ja aus ihrem Schlummer immer wieder erwacht, sobald sie durch Nachfrage und Aufmunterung geweckt wird, daß sie von Verirrungen ins Geschmacklose, vom Schlendrian des Manierirten und Konventionellen zum Naturweg und Charakter zurückkehrt, wenn sie von den Kunstverständigen zurechtgewiesen wird und bei den bessern Meistern, ältern und lebenden, in die Schule geht. Wir haben uns eine Anzahl Gemälde angezeichnet, die uns vor andern gelungen schienen. Sie gehören nach Steff und Format zu der Klasse, die wir Privat- oder Kabinetbilder nennen wollen, da sie sich zunächst für Liebhaber verschiedenen Geschmacks eignen und, sparsam umgeben von kleinern Stücken, als Mittelbilder ihrer Zimmer ein Schmuck derselben werden könnten. Wir nennen: „Wasserträgerinnen" von Chaine in Lyon; „Sabinerin" von Remy in Berlin; „Medisterladen" von Wolard in Lyon; „Wildprethändlerin und trinkender Krieger" von Cautarets in Brüssel; „Maria Stuart" von Beer in München; „Sennerhütte bei Licht" von Müller in München; „Wintzermädchen" von Gib in Dresden; „Rauchende Knaben," sehr gelungen, von Freudenberg in München; „Antiquar" von Linde aus London; „Geh' ins Kloster!" von Prof. Rehrenz in Berlin; „Weinbergwächter bei Meran ertappt ein Mädchen" von Staulry in München. (Süßeverwirrung durch unsichere Stellung.) „Albanerin" und „Beichte in Rom" von Steinhäuser aus Bremen; „Gehegter Stier" von Steffeck in Berlin, tüchtig in Anerkennung und Ausführung; „Die Politiker" von A. Schneider; „Schafhirten" von Perlberg in Nürnberg; „Waldfräulein" von Buchner dahier. „St. Sebastian und Jesus heilt einen Kranken" von Wandorer in München; „Don Juan und Zerline" von Stirnbrand dahier; „Madonna" von Kluge in Leipzig; „Novize" von Götzenberger in München; „Die Heirath" von de Schmid in Mecheln (ein schönes Rococobild).

Porträts zählten wir gegen ehedem nur wenige. Das gemalte Publikum ist schüchtern geworden, sich auszustellen, vielleicht weil das schauende geneigt seyn dürfte, auch in der unversänglichen Kunst in den allgemeinen rigorösen Zeitton einzustimmen. Man verbirgt den ostensiblen Luxus mehr, als den konsumirten. — Zwei lebensgroße Bildnisse von Bruckmann dahier, „Graf und Gräfin," sind recht tüchtige Leistungen. Ueber die Auffassung des Charakters und die Aehnlichkeit können wir nicht urtheilen. Gegen den Purpursammt des Gewandes — der Künstler ist in Behandlung der Draperie stets glücklich — steht der Fleischton der Dame durch bleiche Zartheit etwas zurück. Wir wissen aber wohl, daß der Porträtmaler die Draperie nicht immer diktiren kann. — Weiter sahen wir noch ein männliches und ein Knabenbildniß von ihm. Das eines Offiziers von Stirnbrand gefiel uns auch. Ein Frauenporträt von Fräul. Echart dahier, weich und warm, zeigt ein seltenes Talent für lebendiges Kolorit und Seele im Ausdruck; zwei Schwestern blicken lebendig aus hellen Augen. Bei dem trefflichen Porträt des Prinzen von Preußen, nach der Natur gemalt von A. Kroneck in Berlin, fragt man sich mit Bedauern, wie doch das Original dieses schönen, aufrechenden Nachbildes im Leben eine so unverschönliche Antipathie erregen konnte? — Die Miniaturbildnisse von Holder dahier ziehen das Publikum an. Köpfe, die er mit besonderer Kunstliebe ausführt, stehen sich an das Beste, was wir in dieser Kunstart gesehen. Seine Daguerreotypbilder darf man als sehr gelungene hier nennen, weil sich sein Malertalent in der Anordnung der ihnen bewährt. — Eine Zahl von idealisirten Modell- oder Phantasieköpfen zeugen von Talent, namentlich „Zubith" und „Tamburinschlägerin" von Lauchert in München. — Das Fortwirkende heimischen Elemenes und ange-

Digitized by Google

stammter Landesart stellt sich namentlich auch in der bildenden Kunst heraus. Diese Tradition ist bei den Niederländern unverkennbar, deren neuere Gemälde recht erfreulich in Styl und Ton, Auffassung und Ausführung an ihre Alvordern erinnern, obwohl hinwieder eben ihr lebenswerthes Streben zeigt, wie sehr unerreichbar die klassischen Epochen, die Blüthezeiten einer Kunst und Schule sind, wo im politischen, kirchlichen und bürgerlichen Leben alle hebenden Kräfte zu einer solchen Glanzperiode in einer Weise günstig zusammenwirkten, welche nie wiederkehrt.

(Schluß folgt.)

Bemerkungen.

„Der Künstler mag die Werkstätte eines Schusters betreten oder einen Stall, er mag das Gesicht seiner Geliebten, seinen Stiefel oder die Antike ansehen, überall sieht er die heiligen Schwingungen und leisen Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet. Bei jedem Tritt öffnet sich ihm die magische Welt, die jene großen Meister innig und beständig umgab, deren Werke in Ewigkeit den wetteifernden Künstler zur Ehrfurcht hinreißen, alle Verächter, studirte und unstudirte, im Zaum halten und den reichen Sammler in Kontribution setzen werden."

„Die Harmonie der Natur umgibt uns mit zauberischer Gewalt. Daran fühlt der Künstler nicht allein die Wirkungen, er dringt bis in die Ursachen hinein, die sie hervorbringen. Die Welt liegt vor ihm, möchte man sagen, wie vor ihrem Schöpfer, der in dem Augenblick, da er sich des Geschaffenen freut, auch alle die Harmonien genießt, durch die er sie hervorbrachte und in denen sie besteht."

Den Denkern sey Folgendes zum Besten gegeben als Resultat eines langen Lebens:

Zuerst geht die Weltkraft auf organische Gestaltung, auf Erweiterung und Ausbildung der Keime zu abgeschlossenen Wesen, auf Individualisirung. Dann wirkt sie fort und treibt diese zur Auseinanderstrahlung, zur Thätigkeit, Arbeit, zum Denken, Lernen, zur Uebung, zum Sammeln, Schaffen, Bauen, zum nützlichen Thun. Ein nicht absorbirter Ueberschuß, eine Ueberkraft wirft aber heilsam auf das organische Leben und auf die Thätigkeit zurück, ablösend und in freier Kombination als Muthwille, Ringen, Kampf, Spiel, Gesang, Schwärmen, Tänzen. Die Theorie hätte es demnach mit allem Organischen zu thun, die Praxis mit aller Arbeit, die Poesie mit allem Spiel, Geschick und Glück. Die Menschheit im Ganzen unterstellt sich auch dieser Trias. Zuerst ist zu betrachten das Menschen leibliches und geistiges Wesen, seine Naturgeschichte als Geschlecht; dann seine Thätigkeit von der Oekonomie der ersten Bedürfnisse bis zum Weltverkehr mit allen Behikeln, Einrichtungen, Gesetzen, Instituten, Bündnissen ꝛc.; dann das Selbstanschauen der Menschheit, der Ueberblick ihres Geschicks, ihrer Geschichte, des Bewußtseyns ihrer Abkunft und Abhängigkeit. Der Begriff der Menschheit von ihrem Schicksal ist Religion, die Empfindung von demselben ist Poesie, das freie Nachschaffen ist Kunst. Der bloßen Moralität fehlt zur Religiosität das Nachnehmen des Gesammtgeschicks in seinem Innern. Daher Lessing's Wort: „Man ist noch verzweifelt wenig, wenn man nur ein ehrlicher Mann ist." Es ist gleichsam gesunder Menschenverstand ohne Geschichte. Kunst ist Spiel. In allem Spiel herrscht Schicksal. Daher erscheint in der edelsten Kunst das höchste Schicksal. Die Theorie, die Wissenschaft, das Organen über die Organisation der Welt kennt keine Schönheit; die praktischen Szienzen kennen sie ebensowenig; sie fabriziren nur etwa die ihnen überlieferte. Die Kunst lebt in der Schönheit; sie kennt die Schönheit des Lebens vom reinsten Gottesfrieden bis zum unschuldigsten Spiel mit willkürlichen Zufalls- und Glücksbestimmungen, von der Majestät der Schöpfung in hehren Himmel-, Erd- und Meererscheinungen bis zur kleinsten Form, in welcher die Räthsel der Wohlgestalt sich noch reizend offenbaren, bis zum flüchtigen Zeitmoment, in welchem die Geheimnisse von Licht, Luft, Duft, von Ton und Farbe zauberisch verüberschweben. Vom Nothwendigen, Gesetzmäßigen spricht die Theorie, vom Nützlichen die Praxis, von der Schönheit des Lebens die Religion, Poesie, Kunst.

Nachrichten vom Juni.

Akademien und Vereine.

Berlin. Die Sitzung der archäologischen Gesellschaft vom 8. Juni eröffnete Professor Panofka mit Vorlegung einiger antiken Glaspaste, welche Minerva als Totenrin und kennen lehrt. Nächstem sprach derselbe über eine bei Macrodius (Metam. L. X. p. 741.) erwähnte Gruppe, die Kriegsgöttin Minerva darstellend, der zur Seite jederseits eine Knabe als Waffenträger mit gezücktem Schwert aufsteht, etwa wie die Knaben am Dreifuß mit dem kleinen Zeus auf einem Tetradrachmenstollon von Dionysna (Seguin Sel. Numism. p. 116. Guigniaut Relig. Pl. XC, 325a.) Mit Unrecht nennt Macrobius die Knaben Schrecken und Furcht, Terror et Metus, welche Tenace der Gens Hostilia in höchst charakteristischer Kunstbildung und vortheilen (Mozetti thes. p. 199. Guigniaut CII, 369. 370.), da es viel näher liegt, an Dioskuren zu denken, deren enge Verbindung mit Athene durch viele Lokalkulte sich erweisen läßt, und von denen der eine, Kastor, als Erfinder der Waffentänze beschrieben wird, den Athene zur Flöte begleitet (Athen. IV, fin.). Hiezu empfiehlt Panofka das berühmte, von Bröndsted (Bull. Napol. Tom. III. tav. II. VI. Tom. IV. tav. VI.) zuerst veröffentlichte Bild der schon vor zwei Jahren in der archäologischen Zeitung (1846 Taf. XLV und XLVI) erläuterten Talosvase in Rom, in erneuter Prüfung, indem er daran die Vermuthung knüpft, es liege uns hier eine Kopie des berühmten Gemäldes; die Argonauten von Kyzikos auf Kothurs, einem Zeitgenossen Eupheanors, der um Ol. CIV blühte, vor. Dieß vom Rennen Hortenius zu hohem Preis erkaufte Gemälde auf Holz, für welches derselbe in seiner Villa in Tusculum eine eigene aedes machen ließ (Plin. H. N. XXXV, 8. s. 19.) gelangte später durch M. Lucullus in die Hände des verehrende Statue, als Neptun noch jetzt ein Kunstschmuck unter den Antiken Venedigs bildet, in die, mit Bezug auf seine Seesiege, von ihm erbaute Neptunshalle in Rom (Dio Cass. LIII. 27. p. 731). Wenn die Anwesenheit des Tydeidon und der Amphitrite, die auf unsern Bildern der Argonautenfahrt sich nicht finden, in Verbindung mit der Darstellung des Schiffes Argo zu Gunsten dieser Vermuthung sprechen, so stimmt anderseits sowohl Anlage und Geist der Komposition, als Zeichnung und Kolorirschmuck der einzelnen Figuren, mit der Zeit sehr wohl überein, in welche Panofka das Original dieser Zeichnung gleich setzen zu müssen. — Dr. H. Abrecht aus Hamburg, welcher neuerdings von gründlicher Beurtheilung Nordafrika's und Kleinasiens zurückgekehrt ist, gab Nachricht über die beträchtlichen Ruinen eines phönizischen Tempels, welche auf seinem Wanderzuge auf der südwestlichen Küste der Insel Malta, dem Inselchen Tikkie gegenüber, liegen, und seit ihrer in Malta selbst erst vor wenig Jahren erfolgten Entdeckung von dem ungefähr eine halbe Stunde entfernten Casal Krendi benannt zu werden pflegen. Umfang, Erhaltung und Besonderheit dieser Ruinen erinnern lebhaft an die gleichfalls phönizischen Tempelreste der benachbarten Insel Gozo, welche seit Hennel mehrfach, am gründlichsten durch della Marmora untersucht und im Zusammenhang anderer pelasgischer Baureste auch auf zwei Abbildungstafeln behandelt worden sind, welche auf Gerhard's nächstens erscheinende Abhandlung „über die Kunst der Phönizier" der Gesellschaft vorgelegt waren. — Professor Bock aus Breslau, welcher so eben eine Typographie von Konstantinopels vollendet hat, war der Gesellschaft eine Abhandlung über das Anemodurion des Theophilus zu Konstantinopel übergeben worden, in welcher, mit seltener Vereinigung klassischer und byzantinischer Erudition, auch der Thurm der Winde zu Athen und philostratische Gemälde ihre Erläuterungen finden.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 39. Donnerstag den 10. August 1848.

Die Kunstausstellung in Stuttgart im Mai und Juni.

(Schluß.)

Die Bilder der Niederländer, eines Brackelaer ꝛc. werden alsobald vom Blick herausgefunden. Sie tragen den Ton der nationellen Kunstpropaganda, eine klare, naturgemäße, bescheidene, künstlerisch ungequält gebrochene Farbe, eine sanfte Harmonie, ein anmuthiges Ensemble, Einheit des Beleuchtungseffekts ꝛc. an sich. Sie sind nicht sowohl satyrisch, burlesk, karrikirt oder gesucht komisch, als vielmehr humoristisch, ironisch, volksthümlich, gemüthlich, lustig. Sie vermeiden alle trostlosen, jämmerlichen, Gefühl verletzenden Stoffe. Sie halten als sinnige Scenen das Auge fest, ohne uns anzuschreien: „Sieh mich an und entrüthsele mich!“ Man denkt nicht an Malerei, Pinsel und Palette; man fühlt sich in ihr Leben hinein. Die Phantasie löst folgerich das äußere Schauen ab.

Ueber die eingekommenen Landschaften kann auch eine wiederholte, soweit die Zeit es gestattet sorgfältige Uebersicht kaum Herr werden und eine Rangstellung ist um so schwerer, als des eigentlich Mißlungenen nicht viel ausgestellt ist, das mehr oder weniger Gelungene aber sich in unmerklichen Abstufungen in einander verläuft. Der Raum gestattet uns nur einige Andeutungen ins Allgemeine. Ein wiedererwachtes Studium der Natur, des Festen und Flüssigen, des Begränzten und ins Unendliche Bewegten ist überall wahrnehmbar. Das Charakterlose kommt nicht mehr durch. Während aber an den Ältern, namentlich niederländischen Meistern das Charakteristische in dem Grade geschätzt wird, als es die Stimmung der Natur in Licht, Luft und Duft, in den Formen der Wellen und Wellen und in den Typen der Kreaturen tren und in jedem Pinselstriche fühlbar wiedergibt, finden wir hier nicht eben Vieles, was an die berühmtesten Altmeister nahe hinreiche, obwohl das Anstreben sich nirgend ganz verläugnet. Bei den Gewandtern geht das Naturstudium mit einer erkennbaren Manier und förderenden Technik Hand in Hand. Der sorgsamere Fleiß der Ausführung fällt leicht in einige Härte oder Gelecktheit. — Viele lassen den prägnanten Stoff, die Romantik der Natur für ihre Kunst einstehen; die Gebirgwelt muß herhalten; Felsenklüfte, Wasserfälle, steile Ufer, Brandungen, Höhlen, Gletscher, Alpen ꝛc. sind ja malerisch ohne Maler. Andere wählen gespannte Beleuchtungen, atmosphärische Phänomene, Mondscheine, Gewitter, Stürme ꝛc. Eine wiederholte Schau hat uns eine Anzahl sehr gelungener Landschaften herausfinden lassen, die auch Scenen des Flachlandes mit treflichem Naturgefühl und liebevoller Versenkung in Stimmung und Charakter derselben wiedergeben. Es sind aber nicht eben solche Bilder, die das forschweifende Auge des gewöhnlichen Beschauers festhalten. Leider gestattet der Raum keine Aufzählung, geschweige eine nähere Würdigung derselben. Man gönne dem Kunstfreunde das Bischen Stolz, daß er Manches sieht und schätzt, was Viele übersehen, und daß er wenigstens seine Umgebungen auf dessen Werth aufmerksam macht. Manche Landschaften sahen uns an wie à la prima gemalte Skizzen; in andern ist eine besondere Stimmung der Natur, ein frappanter Beleuchtungseffekt mit mehr oder weniger Glück aufgefaßt, ohne durch das ganze Bild auch in seinem Gethei durchgeführt zu seyn. Wie kommt es nur, daß gerade noch unausgebildete Talente so gern nach dem Aeußersten von Naturreflexen greifen, während die größten Meister es als der Palette und Technik unerreichbar vermieden haben. Doch so ist es ja in aller Kunst.

Thierstücke sind zahlreich vorhanden, von Pferden wenig Ausgezeichnetes, einiges flach und roh gemalt. Ein Schlachtgemälde und einen Pferdemarkt nehmen wir lobend aus.

Von Viehstücken dürfen wir das Erfreuliche sagen, daß nichts Verfehltes ausgestellt ist, daß hinwieder nicht Weniges in guter Zeichnung und malerischer Behandlung eine sorgfältige Naturbeobachtung und das Studium der besten Vorbilder zeigt; so die Bilder von Volz in München, Richard in Karlsruhe, de Taeye in Antwerpen ꝛc.

Von Architekturstücken ist manches Gute, einiges Treffliche vorhanden, z. B. von Smits im Haag, Beemeersch in München, Gärtner daselbst ꝛc. Blumenstücke, Oel- und Aquarellgemälde, meist fleißig und glänzend behandelt, sprachen uns doch zu heilbunt an. Die liebetonte Weise der Alten gefällt uns besser. Ein Porzellaingemälde von Morgenroth ist bei weitem gelungener als das Glasgemälde von de Noe in München. Zwei Zeichnungen von H. Petersen: St. Katharina und Karl IX. sind meisterlich. — Die von A. v. Bayer in Baden erst jetzt eingekommenen drei Bilder haben uns über den neuesten Stand seiner früher anerkannten Leistungen stutzig gemacht. Die „Ruesicht im Klostergarten“ ist wohlgedacht und gut komponirt, aber unnatürlich und übertrieben im Kolorit. Der „Fiedler“ ist in Farbe, Nisteren und herumtanzenden Lichtlein wirklich das Allerverwickelste, Gesuchteste, was uns je vorgekommen; „Johanna von Frankreich als Ordensstifterin“ nicht minder. Man sucht vergebens einen Standpunkt, auf dem man sich mit diesem wunderlichen Tableau einigermaßen versöhnen könnte. Es sind alle möglichen architektonischen Zierrathen und Schnörkel ꝛc., Geräthschaften, Drapperien, Beiwerke jeder erdenklichen Art, heiliges Gerümpel ꝛc. zusammen gehäuft, in- und hintereinander geschoben worden, um die Kunst oder Künstelei der Widerschreie, Beleuchtungseffekte, Lichtblicke und Schlagschatten, Verkürzungen ꝛc. anzubringen. Die Färbung des Ganzen ist nicht nur unnatürlich, sondern rein unmöglich. Das höchst unerquickliche Gemälde ist bloß zu 2500 fl. angesetzt. Wie kann sich ein sonst beliebter Meister so sehr in Stoff und Form vergreifen?

Neu aufgestellt ist das lebensgroße Bild Ihrer kaiserl. Hoheit der Frau Kronprinzessin Olga von der Keyser aus Antwerpen. Ueber die Auffassung des Charakters des Originals und die Naturtreue der Nachbildung gestatten uns die Umstände kein vergleichendes Urtheil. Die Behandlung, die Durchführung der schwierigsten Aufgabe, die sich der berühmte Künstler gestellt, offenbart seine große Virtuosität. Er hat alle Behelfe, wodurch die Malerei wirksame und täuschende Effekte hervorbringt und das Auge besticht, bei der Hauptgestalt verschmäht und in Rück-

Digitized by Google

ficht auf Heldunkel, Farbenwahl und sonstige Gegensätze mit leisem Kunstgefühl sich in den Schranken höchster Mäßigung gehalten. Die Behandlung des Inkarnats zeigt die sanftesten Töne, die zartesten Uebergänge. Das Gewand, einen Glanzstoff durch Blendenhülle scheinend, darf man unübertrefflich nennen. Ebenso meisterhaft sind die Beiwerke: Tisch, Blumenvase ꝛc. ausgeführt. Der Blick wird neben einem dunkeln Hintergrund hinaus in die heitere Ferne geleitet. — Zwei Söhne des russischen Herrn Gesandten, Fürsten v. Gorstschakoff, sind nicht minder gelungene, liebliche, durch Gestaltung und frische Lebendigkeit anziehende Bildnisse. — Zwei Statuetten, Erzguß, Pius IX. von Greif in Heidelberg und die Lurley von Kopp modellirt und von Pelargus von hier gegossen, dann eine Marmorstatuette verdienen Erwähnung. — Von Münchener und Düsseldorfer Künstlern zählen wir die meisten Einsendungen, je 46.

Dem Vernehmen nach soll bei der nächsten Generalversammlung des rheinischen Kunstvereins in Antrag kommen, daß künftig nur jedes zweite Jahr eine Ausstellung zu veranstalten, die bisher zu kurze und übereilte Dauer derselben aber zu verlängern seyn möchte, was gewiß zweckmäßig wäre. **F. L. B.**

Architektonische Mittheilungen aus London.

(S. Nr 39 v. vor. Jahrgang.)

Wenn die ersten Manifestationen nicht vorübergehend sind, so spricht sich schon bei den oftmals erwähnten „neuen Palast von Westminster“ jetzt vielfache Unzufriedenheit aus. Herr Osborne brachte neuerdings eine Motion im Haus der Gemeinen vor, worin er die Aufmerksamkeit auf die ungewöhnlich großen Mehrausgaben lenkte, die das Gebäude bereits jetzt über den, vom Architekten ursprünglich angegebenen Kostenaufwand verursacht hat, und wobei er sich über den langsamen Fortgang und über die daraus entstehenden Unannehmlichkeiten für die Sitzungen des Parlaments selbst beklagte. Die Sache vom geschäftlichen Gesichtspunkte aus genommen, liefert freilich unwiderlegliche Thatsachen zu Gunsten des Herrn Osborne, indem die Kosten schon das Doppelte der ersten Anschlags überschritten haben und ferner zugegeben wird, daß noch eine halbe Million Pf. St. zur Vollendung des Gebäudes erforderlich seyn werde. Zieht man das noch zu thun Uebrige in Betracht, so muß man gestehen, daß diese enorme Summe noch lange nicht ausreichen wird, um sämmtliche Kosten des Baues zu decken. Der Victoria-Thurm, der mehr als 300 Fuß hoch in die Lüfte aufsteigen und im Aeußeren verschwenderisch dekorirt werden soll, wird für sich selbst einen beträchtlichen Theil dieser Summe beanspruchen. Der westliche Flügel der Parlamentshäuser kann ferner erst als kaum begonnen bezeichnet werden, und eben diese Seite ist es, die als die Hauptseite hervortreten wird, inwiefern nämlich der architektonische Effekt in Betracht zu ziehen ist, und wird deßhalb ebenfalls eine schöne Summe aufzehren. An dieser Façade ist bis jetzt noch gar nichts gethan, während die fertige Wasserseite so unglücklich gelegen ist, daß die verschwenderisch reichen Detaildekorationen übel angebracht und wahrhaft vergeudet sind, da ein gleicher Effekt ohne allen Schmuck, durch das Grandiose des Ganzen zu erzielen gewesen wäre ohne die Verausgabung enormer Summen. Durch diese Punkte ist die Anklage gegen den Architekten Barry am schlagendsten zu begründen. Kosten scheint derselbe bei dem Bau nie in Anschlag gebracht zu haben, denn bei näherem Verweilen leuchtet ein, daß es ihm meist darum zu thun war, seine schönen detaillirten Zeichnungen, wie sie auf dem Papier erscheinen, dem Gebäude vollständig einzuverleiben, ohne sich zu fragen, ob der Effekt derselben überhaupt im Verhältniß zu den Mitteln stehe, deren er sich dazu bediene. Die Façade der Flußseite, wie unzugänglich dieselbe immerhin ist, wird dennoch die Hauptseite des Gebäudes ihrer Länge nach bleiben, da eine ähnliche ununterbrochene Linie auf einer andern Seite des Gebäudes nicht ausführbar ist. Die profuse Ornamentirung dieser Façade ist aber um so weniger zu rechtfertigen, als sie dem Auge des Beschauers durchweg unerreichbar bleibt. Wäre man darauf bedacht gewesen, einen Kai oder eine geräumige Terrasse zwischen der Themse und dem Gebäude anzubringen, so hätte man jedenfalls die architektonischen Schönheiten studiren und genießen können; das Gebäude wäre dann in seiner ganzen Pracht dem Auge erschlossen worden, was bei den jetzigen Verhältnissen keineswegs der Fall ist. — Eine Terrasse ist freilich vorhanden, sie ist aber unmittelbar vor der Façade, zwischen dem äußeren Ende der Façade und dem zurücktretenden Centrum gelegen, eine Ansicht der ganzen Fronte, mit ihren individuellen Einzelheiten ist daher von diesem Vorsprung aus rein unmöglich. Die Terrasse ist ferner viel zu schmal und gewährt aus diesem Grunde dem Auge keinen Raum zur Ansicht, nur die perspektivische Examination, die aber ungenügend ist, bleibt dem Beschauer; zudem tritt noch eine Modifikation hinzu, wie dieß bei der unglückseligen Lage des Baues überall der Fall ist, nämlich die, daß diese Terrasse dem Publikum gar nicht zugänglich werden wird! Sonach kann diese Façade in ihren Details und Stuckaturschönheiten nur nach den Zeichnungen und Entwürfen studirt werden. Das Unvortheilhafteste des Ganzen müssen wir indessen noch in Betracht ziehen. Die Lage, bekanntlich nach dem Osten zu, läßt das Gebäude den größten Theil des Tages hindurch in tiefem Schatten, so daß aus der Ferne (z. B. von der Westminsterbrücke) gesehen, das Auge nichts als eine große in Schatten gehüllte Masse wahrnimmt, ohne irgend eine Varietät oder Relief in der Form, das Profil ausgenommen. Zugegeben muß es also werden, daß die Lage des Gebäudes eine höchst unglückliche ist; man bemerke dieß auch von vorn herein und unempfahl noch vor dem Beginn des neuen Baues andere und bessere Plätze für die neuen Parlamentshäuser. Daß die Vorurtheile aber für die alte Lage den Sieg davon trugen, wundert uns nicht, denn die vielen historischen Erinnerungen an das englische Parlament von St. James ließen dieß wohl erwarten. Allein es nimmt uns mit Recht Wunder, daß der Architekt selbst die Zweifel, Ansprüche und Wünsche der Sache seines eignen Ruhmes und seiner Kunst halber nicht besser erweg. Wenngleich ferner das Publikum im Allgemeinen stolz auf diese neuen Parlamentshäuser zu seyn scheint — was nicht viel sagen will, da das englische Publikum keinen besonderen Sinn für architektonische Schönheit besitzt — so spricht sich doch unter den wirklich kompetenten Kennern und Künstlern viel Tadel über das Gebäude aus. Unter andern meint man, die ganze Komposition verrathe keine eigentliche Originalität, keine Genialität, da es mehr oder weniger eine sorgfältig stutirte Reproduktion der besten Modelle dieses Styls ist, dessen ganzer verschwenderischer Reichthum sich an dem Bau entwickeln konnte, da die Kosten, wie wir jetzt sehen, durchaus nicht in Betracht gezogen wurden. Wir gehen noch weiter und wagen zu behaupten, wenn die übrigen Mitbewerber in ihren Entwürfen sich in Hinsicht auf Kosten ähnliche Carte blanche erlaubt hätten, anstatt daß diese sich in die gegebenen Gränzen fügten, wodurch ihre Ideen in der Komposition beeinträchtigt wurden, sie hätten gegen Barry ein tüchtiges Bollwerk gebildet und wären wackere Gegner, wo nicht Sieger geworden. Für die Beaufsichtigung der weiteren Ausführung des Baues ist nun vom Parlament eine Kommission von drei Mitgliedern ernannt worden, die aus dem Earl de Grey (Präsident des Instituts der britischen Architekten), Mr. Greene und Sir John

Digitized by Google

Burgoyne besteht. Der Erstere dieses Komités kann für diesen speziellen Zweck als ein wohl qualifizirter Mann gelten; welche Kenntniß die beiden anderen Herren von der Sache besitzen, bleibt dahingestellt, da bis jetzt keine Beweise für deren Kompetenz vorliegen.

Nun können wir wohl mit einiger Bestimmtheit die Möglichkeit annehmen, daß, sobald der zu den Sitzungen des Parlaments benöthigte Theil des Gebäudes beendigt ist, die Weiterarbeiten, wenn nicht ganz eingestellt, doch bei weitem langsamer und ökonomischer als bisher fortschreiten werden, was seine Begründung in den vielen zusammenfließenden Symptomen dieser bewegten Zeit und dem Anhäufen der staatlichen Geschäfte findet. Wer nun ferner von Herrn Barry oder anderen hiesigen Architekten Zeichnungen und Entwürfe des Welthinterpalastes erwartet, der wird sich getäuscht sehen, denn leider sind architektonische Erscheinungen dieser Art in England ganz aus der Mode gekommen. Wenige der lebenden Architekten sind darauf bedacht gewesen, sich europäischen Ruf durch die Veröffentlichung der Entwürfe ihrer Neubauten zu erwerben. Der Letzte, der es that, war Sir Jeffrey Wyatville, der in einem Foliowerke Windsor-Castle illustrirte, wobei aber zu bedauern ist, daß die vielen Kupfer nur die äußern Ansichten dieses mächtigen Baues enthalten. Um so dankbarer müssen wir Joseph Nash's Interieurs von Schloß Windsor begrüßen, welche der Künstler so eben in Farben vollendet und jetzt für den Druck vorbereitet, und obwohl von Details und Messungen keine Rede ist, so sind es doch wünschenswerthe Erscheinungen. Diese Aquarellen von Nash waren vor einiger Zeit hier bei einem Kunsthändler ausgestellt und sind in der That wahrhaft künstlerisch, sie überraschen durch den Gesammteindruck, so daß die verwickelten Details des Baues, die mit großer Freiheit ausgeführt sind, dennoch treu bleiben und in den bewunderungswürdigen Effekt des Ganzen begründet erschienen. Im Farbe und Ausführung sind diese Blätter so durchaus vortrefflich, daß sie sich, als ein eignes Genre von Stillleben, an und für sich Achtung verschaffen, während sie doppelt durch ihre durchaus eigenthümliche neue Gattung von Malerei ansprechen, ein Genre, das der größten Kultur werth wäre, da es in den Reiz der Wirklichkeit noch ein Interesse des Stillebens verwebt, wodurch der Werth des Gegenstandes in seiner ganzen Meisterschaft hervorzutreten fähig ist. Was für eine herrliche Sammlung könnte uns nicht durch ähnliche Gegenstände, gewählt aus den berühmtesten Palästen, Galerien und öffentlichen Sälen der verschiedensten Länder, geliefert werden. Würdige Sujets würde Nash's Pinsel z. B. in dem Innern der Walhalla, oder der Münchener Bibliothek, an der Galerie des Hotel de Ville in Paris finden. Nash hat bewiesen, wie unendlich viel Pittoreskes in architektonischen Interieurs liegt, wieviel Leben und Gehalt hineingetragen werden kann durch die lebendige Farbe und durch die malerische Auffassung architektonischer Formen. Wir können nicht umhin, hiebei ebenfalls den trefflichen Architekturmaler Hagbe zu erwähnen, der in Wasserfarben sehr Verdienstliches geleistet hat. Populär hat er sich durch die Wahl seiner Gegenstände gemacht, die er aus den mittelalterlichen Kirchenbauten nimmt, worin er das romantisch-poetische Element, was für den Maler unmittelbar paßt, schon fertig vorfindet. Dieß pittoreske Element, welches rein der Malerei angehört, benutzen die Architekten bei Entwürfen sehr oft, um das Auge zu täuschen, denn jede, selbst die fernste Nachahmung, kann sich dadurch einen gewissen Glanz verschaffen, und nur bei der Ausführung solcher Gebäude tritt die nackte Wahrheit dieser Pfuscherei, eben nicht zum Ruhme solcher architektonischen Humbugs hervor. Beispiele dieser Art finden sich hier in London zu viele, um deren aufzuzählen. Ein anderer Künstler, der viel Geschmack und Talent in architektonischen Darstellungen gezeigt hat, ist Allom; er hat dadurch, daß er meistens nur für Kupferstecher und Verleger topographischer Werke gearbeitet hat, seinen Talenten nie ein volles Recht widerfahren lassen können und ist eben in Folge dessen, wie nett und effektvoll auch seine Zeichnungen sind, in einen gewissermaßen „gewünschten" Manierismus verfallen, um dem Stichel zu genügen. Seit Kurzem hat sich Allom nun der Architektur zugewendet, obschon er seine früheren Beschäftigungen noch nicht ganz aufgegeben hat; daß er sich glücklich schätzt, endlich die Fesseln gebrochen zu haben, die ihn an die Verleger banden, deren Wunsch es selten ist, die ächte Kunst zu fördern, erleidet keinen Zweifel; denn wer als Andere zwangen ihn die Verhältnisse, ihr Sklave zu seyn. Wir wollen hoffen, daß er sich jetzt ganz der architektonischen Malerei hingeben werde, gleichviel ob er dann in Oel- oder Wasserfarben malen wird, wir wünschen dieß auch um so mehr und begrüßen ihn freudig auf dem neuen Felde, als weder in England noch auf dem Kontinente dieß schöne Genre in seiner ganzen Ausdehnbarkeit hinlänglich vertreten ist. David Roberts hat sich auf demselben Felde ebenfalls einen Namen erworben, doch ist dieß mehr der Wahl seiner Gegenstände, der eigentlichen historischen Architekturstücke zuzuschreiben. Er malt in Oel. Man erräth leicht, daß es Roberte mehr daran liegt, „ein Gemälde," als ein Architekturstück zu schaffen; deßhalb sein Haschen nach Effekt, und da er ängstlich und flach in seiner Zeichnung und zu unvorsichtig in seinen nicht immer glücklichen Schatten ist, so lassen seine Gemälde stets Wünsche übrig. Cattermole, der gewiß der erste unter den gegenwärtigen Architekturmalern hätte werden können, gefällt sich beklagenswerther Weise in scenischen und melodramatischen Tableaux, worin die Architektur Nebensache wird, während das, was eigentlich nur Staffage seyn sollte, als Hauptsache hervortritt und das architektonische Element verdrängt. Dadurch ist es soweit gekommen, daß er die Architektur nur als Materialien zu effektvollen Gründen betrachtet, diese bildet dann eine Art von architektonischer Epitede, ein Fragment einer Komposition, dessen Ganzes der Imagination zur Ausführung überlassen bleibt.

Professor Cockerell hat in diesem Jahre seine Vorlesungen in der Royal Academy fortgesetzt, die wie früher mehr archäologisch und spekulativ als praktisch oder ästhetisch sind. Selbst Jene, die aus Achtung und Interesse seine Vorträge besuchen, können nicht umhin, den Professor oft des Grillenhaften zu ziehen; auch gefällt er sich in langschweifigen Besprechungen jener eigentlichen nugae difficiles in seiner Kunst, die ein gebildeter und scharfsinniger Lehrer lieber als der Besprechung unwürdig unberührt liegen lassen würde. Den guten Rath Newleafe's, dessen Werk wir in unserem ersten Bericht erwähnten, hat er nicht befolgt; immer und immer läßt er sich weitläufig und bedauernd über die Schriften des Vitruv aus, die, wie geschätzt auch im antiquarischen und philologischen Sinne, doch gewiß wenig Werth für den praktischen Architekten unserer Zeit haben. Bei Cockerell können wir einschalten, daß er der Erste ist, der mit der neu geschaffenen „Queens Medal" (Königin-Medaille) geehrt worden; diese Medaille soll jährlich von dem Institute of British Architects einem Würdigen verliehen werden, an Engländer oder Ausländer, die sich in der architektonischen Kunst ausgezeichnet haben. Ob sich das Institut dieser Mühe gern unterzieht, lassen wir dahingestellt seyn; es dünkt uns aber, als sey das Finden des „Würdigen" ein eben so schwerer als lästiger Punkt. Die Schwierigkeit wird im nächsten Jahre vollkommen hervortreten, wo die Medaille einem im architektonischen Schriftthum ausgezeichneten Manne überreicht werden soll; denn die Frage drängt sich uns dabei auf, wer sich denn auf diesem Felde in England eigentlich hervorgethan habe und ob es zu erwarten stehe, daß wirklich der Verdienstvollste sie erhalten werde.

Digitized by Google

Wir glauben indessen ganz sicher zu gehen, wenn wir voraussagen, daß weder der Verfasser der »Newleafe discourses« noch der talentvolle Kritiker „Candidus“ (von dem wir früher sprachen) sich auf diese Ehre wird gefaßt machen können, vielmehr schrint es glaublich, daß einer von jenen Büchermachern, die dem alten Schlendrian seit Jahren gefolgt sind, wie John Britton oder Joseph Gwilt oder der durch seine architektonischen Aphorismen berüchtigt gewordene Professor Donaldson, die Medaille erobern wird. Vielleicht könnte sie noch der Professor Wilson erlangen, der, ein durch und durch Orthodoxer, den Antiquarianismus mit seinen Anhängseln über wirklich echte Kunst erhebt.

Wie weit das Institut nun selbst an und für sich als Verein fördernd in der architektonischen Literatur auftritt, wie bei uns z. B., wo dergleichen Vereine architektonische Entwürfe der Zeit publizirten, können wir am treffendsten aus der Proposition ersehen, die Herr Weale (einer der bedeutendsten architektonischen Verleger Londons) vor einiger Zeit demselben machte, um eine Sammlung der neuesten und besten englischen Gebäude in schöner Ausstattung aus eignen Mitteln zu publiziren. Er wünschte nämlich vom Institut nur dahin unterstützt zu werden, daß dasselbe die geeigneten Architekten auffordere, die Zeichnungen zu den Werken zu liefern. Die Idee war eine glückliche und verdiente durchaus die Mitwirkung des Instituts, da es einer guten Sache galt und nur mit geringen Mühen verbunden war. Statt dessen verweigerte das Institut diesen Vorschlag ohne Weiteres. Es verweigerte ihn nicht, weil sie Aehnliches, Besseres im Sinn hatten, gewiß nicht, denn ihre eigenen Mittel sind so schlecht bestellt, daß sie Decartiges nicht zu unternehmen im Stande sind; ja, ihre Fonds sind so erdurirt, daß sie nicht einmal ihre eigenen Berichte oder »Transactions« herausgeben können. Zudem war bei diesem Offert durchaus kein Risiko für sie — es wurde nur ein Sichbetheiligen für die Kunst erbeten, was dem Institut selbst nur Lob eingetragen hätte — nein! man schien dort determinirt sich den Ideen der Publikation durchaus zu widersetzen, weil man wahrscheinlich „das Licht“ scheut. Nach seinen Anzeichen ihrer Politik und ihres Eifers für die Kunst können wir wohl mit Newleafe sagen: the curse of the Institute is its Council! Nicht weniger merkwürdig scheint nun auch die Art und Weise, wie diese abschlägige Antwort auf die Offerte des Herrn Weale ohne alle Erklärung gegeben wurde; von einem öffentlichen Institute hat man bei solchen Verweigerungen aber ein Recht, den Grund solcher positiven Verweigerungen zu fordern. »The Builder,« ein architektonisches Blatt, das sich in dienstfertigen Kritiken über Bauwerke auszählt und ein großer Pronour des Instituts ist, erwähnte nur das Faktum der Verweigerung ohne weiteren Kommentar.

London, im Mai 1848.

Nachrichten vom Juni.

Akademien und Vereine.

München. Wenn uns die Kunstgeschichte lehrt, daß hervorleuchtende Blüthepunkte der Kunst die Höhenpunkte politischer Macht eines Volkes oder Staates bezeichnen, so will die Gegenwart, in der wir so gern den Aufschwung unserer Nation zu neuer Größe erblicken, dieser Lehre sich nicht ganz bereitwillig fügen. Wir sehen die Kunst, diese edelste Schriftführerin der Geschichte, weit entfernt von den Versammlungen derselben oder durch Zuruf der Versammlung an die ihr gebührende Stelle gebracht zu werden, genöthigt, ihr Dasein den Machthabern selbst ins Gedächtniß zu rufen. Der erste Künstlerverein, welcher daran dachte, sich für die Kunst beim deutschen Parlament zu verwenden, war der von Düsseldorf. Ihm schlossen sich diejenigen von Hannover, Berlin und (wer hätt nicht) von Dresden an. München lehnte anfangs den Antrag auf Betheiligung ab, weil man hier der Meinung war, der Zeitpunkt, in welchem rest das Gebäude einer neuen Reichsverfassung aufgeführt werde und die Gemüther mit den großen Rechtsfragen und der Noth des Landes beschäftigt seyen, wäre nicht geeignet, eine thätige Theilnahme an der Kunst bei den Lenkern der öffentlichen Angelegenheiten zu gewinnen. Inzwischen that selbst die Akademie in Berlin einen entschiedenen Schritt bei der preußischen Regierung (s. Kunstblatt Nr. 32), die Sorge derselben auf die wesentlichen, jetzt besonders gefährdeten Interessen der Kunst zu richten, und von Düsseldorf und von Hannover ergingen neue Aufforderungen nach München, der Sache alles deutschen Künstler sich anzuschließen. In einer allgemeinen Künstlerversammlung unter dem Vorsitz des Maler Schön wurde auf den Antrag von C. Förster, Hofarchitekt a. D. vornehmlich in Hinsicht auf die Pflicht der Freundschaft, die Kunstgenossen im Norden nicht vereinzelt handeln zu lassen, beschlossen, sich in gleichem Sinne mit einer Zuschrift an das Parlament zu wenden und ein Ausschuß zur Entwerfung derselben ernannt (Schön, Beer, Prof. Lange, Widnmann, Teichlein, Heinlein und Förster). In dem Aufschuß kam man überein, den Antrag an das Parlament möglichst allgemein, namentlich die Aufforderung zu stellen, daß den Einzelstaaten Auflagen gegeben würden, wie sie in Bayern obwohl seit einem Menschenalter bestehend gefört werden könnten, rücksichtlich überlud, daß man nicht für die Kunst in Bayern, sondern in Deutschland das Wort ergreift; dagegen aber in einem Begleitschreiben an die Abgeordneten von München den Antrag näher zu motiviren und auf von Bau eines deutschen Parlamentshauses und eines obersten Gerichtshofes, als durch die Verhältnisse und Zeit gebotenen Anhaltspunkte zur Beachtung der Kunst hinzuweisen. In einer zweiten allgemeinen Versammlung der Künstler von München ward Zuschrift und Begleitschreiben einstimmig angenommen und geht nun mit den Unterschriften fast sämmtlicher hiesiger Künstler nach Frankfurt ab. Die Zuschrift an das Parlament lautet:

„Hohe Versammlung! Seit Jahrhunderten behauptet das Vaterland durch seine Intelligenz einen hohen, ruhmvollen Rang unter den gebildeten Nationen des Erdkreises. Deutsche Kunst und Literatur verbürgten die Ehre des deutschen Namens auch zu einer Zeit noch, da derselbe keinen politischen Klang mehr hatte. — Mit dem Frühling des Jahres 1848 begann eine deutsche Intelligenz eine ihrer würdige Staatsform zu entfalten; die konstituirende Versammlung wird im Augenblick der Neugestaltung Deutschlands die Wahrung und Fortwicklung der Rechte jener allerhöchsten Schätze deutscher Ehre, Kunst und Wissenschaft nicht vergessen. Die deutsche Kunst ist Nationalsache. Sie hat ihre Wurzeln in der hohen geistigen und gemüthlichen Begabung der Nation. Gestützt auf diese Wahrheit stellt der Künstlerverein zu München im Einklang mit seinen unterweitigen deutschen Kunstgenossen an eine hohe Versammlung die Bitte: Das Parlament möge der deutschen Kunst fortan den Namen und die Rechte einer Nationalangelegenheit sicherlich zuerkennen und somit die Sorge für dieselbe in das Bereich der seiner Berathung und Beschlußfassung unterwerfenen allgemeinen deutschen Angelegenheiten aufnehmen. — Ein freies, starkes und einiges Deutschland wird diesem Beschluß sehr möglicher Folge geben. Die Kunst war, ist und wird dem deutschen Volke heilig seyn. Wofür Deutschland fühlt, dafür handelt sein Parlament!“ (Folgen die Unterschriften.) ef.

Museen und Sammlungen.

Regensburg. Nunmehr ist auch Luthers Büste in der Walhalla aufgestellt worden. Sie ist ein Werk des Professors Rietschel in Dresden. Die Büste befindet sich in der Mitte zwischen denen von Hans Holbein und von Kopernikus.

Denkmäler.

Haag. Am 4. Juni wurde dahier das Standbild Wilhelm I. in Gegenwart des Königs feierlich enthüllt. (S. Nr. 34 S. 135 und Nr. 35 S. 140.)

Paris. Dem in dem Juniaufstand bei der Uebung seiner heiligen Pflicht von einem Aufstgenten tödtlich verwundeten und bald hinnach verstorbenen Erzbischof von Paris, Herrn v. Affre, wird ein Denkmal errichtet. (Unter den verschiedenen Vorschlägen hat die Nationalversammlung dafür entschieden, daß dem Erzbischof in der Kathedrale von Notre Dame ein Monument gesetzt und ein Betrag von 50,000 Fr. dafür bestimmt werde.)

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 40. Donnerstag den 17. August 1848.

Berliner Briefe.

Von C. F. S.

Anfang Juni 1848.

(Fortsetzung.)

II.

Gestehen Sie es, Verehrtester, Sie haben es bewundert, wie reichlich die lang aufgestaute Tinte in meinem vorigen Briefe geströmt ist. Sie sind aber vielleicht nicht ganz ohne Besorgniß vor der Gefahr einer Ueberschwemmung, und Sie rathen mir wohlmeinenden Sinnes, die Schleuse bei Zeiten wieder zu schließen. Aufrichtig gestanden, und müßte ich dem losgelassenen Strome irgend entgegen zu arbeiten, so möchte ich Ihren Rath befolgen und meine Konfessionen über die hiesigen Kunstzustände hiemit abgethan seyn lassen, zumal wenn ich das schwierige Kapitel erwäge, das mir jetzt bevorsteht. Es gilt über einen Mann von großem deutschem oder vielmehr europäischem Renommée zu sprechen, den Berlin jetzt zu den Seinen zählt, der aber bis jetzt so wenig zu Berlin, wie Berlin zu ihm, eine rechte Stellung gewonnen hat. Es gilt, einen Cornelius in Berliner Briefen zu behandeln. Schon bei diesem Wort sehe ich gar manche Ihrer süddeutschen Freunde sich mit Unwillen abwenden. Berlin, dieß Symbol von Hochmuth und Selbstgefälligkeit, Berlin, das seinen Schinkel nicht einmal verstanden, Berlin, das es nur zu seinen schlechten „Witzen“ und höchstens zu einer Hegel'schen Philosophie gebracht hat, will es sich anmaßen, über einen Meister ein Urtheil zu fällen, der nur mit Entäußerung aller Subjektivität aufgefaßt, nur mit voller Hingabe der Kräfte des Gemüthes begriffen werden kann! — Es mag immerhin so seyn. Aber Cornelius ist einmal in Berlin, er hat den Ruf hieher angenommen, er hat für uns zu schaffen angefangen, — ich glaube, es hat also auch die Stimme des Berliners ein Recht, über ihn gehört zu werden.

Diejenige persönliche Pietät, die wir für einen Mann empfinden, an den wir bei langjährigem Zusammenwirken durch die verschiedenartigsten Bande gekettet sind, eine Pietät, wie sie für Cornelius in München noch bewahrt werden mag, können wir für ihn hier natürlich nicht haben. Es würde unserer Auffassungsweise einen ziemlich fernen Beischmack geben, wollten wir bei ihm auf Anderes als auf den berühmten Namen und namentlich auf seine Leistungen besonders Rücksicht nehmen. Auch hat es sich Cornelius nicht eben angelegen seyn lassen, seinerseits zu uns in ein näheres Verhältniß zu treten. Ob er sich in den Beziehungen des hiesigen Künstlerlebens thätig und wirksam erweisen, ist mir wenigstens nicht bekannt geworden; an unsern großen Kunstausstellungen hat er keinen Theil genommen, auch sonst seine Kompositionen hier nicht zur öffentlichen Ausstellung gebracht, was er doch an andern Orten, wenigstens bei seiner letzten Anwesenheit in Rom, nicht verschmäht hat. Wir können seine hiesige Wirksamkeit im Wesentlichen nur nach dem einen, in der Nazarenischen Galerie befindlichen Bilde und nach den von ihm herausgegebenen Blättern beurtheilen. Er ist uns, wie es scheint, mit einer gewissen Absichtlichkeit fremd geblieben, und wir haben demnach um so weniger Anlaß, einen andern Maßstab an seine neueren Werke zu legen, als in diesen selbst enthalten ist.

Cornelius' erstes Auftreten unter uns bestand in dem oben erwähnten Bilde, welches er für den Grafen Raczynski gemalt hatte und welches in dessen Galerie aufgestellt ward. Christus unter den Erzvätern in der Vorhölle.[1] Die Galerie ist dem Besuche des Publikums täglich freigegeben, und Alles, was sich für Kunst interessirte, besonders diejenigen, die Cornelius' Arbeiten in München noch nicht kannten, strömte dorthin, von der Richtung des vielbesprochenen Meisters eine Anschauung zu gewinnen. Aber — ich referire in diesem Augenblick einfach Thatsächliches — ein Schrei des Unwillens suchte durch die Stadt und machte sich selbst in eingelnen sehr derbsinnen Aeußerungen in den Zeitungen Luft. Sollten diese hatten, schweren, zum Theil unvermittelten Farben für Malerei, diese körperlosen, im Einzelnen geradezu widernatürlichen Formen für Zeichnung und Plastik, diese seltsam zurückgewundenen Augen für Ausdruck gelten? Sollte dieß, zum Theil gänzlich apathische, zum Theil allerdings leidenschaftlich angelegte Zusammenstehen und Stehen eines Kreises von Personen, in dessen Mitte ein mangelhaft organisirter Mann mit ausgebreiteten Händen kaud, die Befreiung der Seelen des alten Bundes, die ihrer Erlösung Jahrtausende hindurch entgegengeharrt, verstellen? — Auch diesen gen, die sehr wohl wissen, worin die dahin Cornelius' Größe bestand, mußten schmerzlich das Haupt schütteln. Sie erkannten in den allgemeinden Zügen der Komposition wohl das ihm eigne Gesetz einer großartigen Abstimmung, konnten aber nicht umhin, sich einzugestehen, daß der Zorn des Publikums nicht eben ohne Grund sey, und wußten sich nur mit dem Gedanken zu trösten, daß auch Homer bisweilen schlafe.

Schlimmer noch, obgleich ohne namhaften Einfluß auf das große Publikum, das überhaupt keinen andern Maßstab seines Urtheils für Cornelius erhalten hat als diese Vorhölle, war sein zweites Auftreten. Es war einer der Tage des höchsten Glanzes der eben zu Ende gegangenen achtjährigen Periode unserer Geschichte gewesen. Ein prächtiges Hoffest war gefeiert, lebende Bilder, Scenen aus Tasso's befreitem Jerusalem waren dabei mit allem Luxus, der für dergleichen nur beigebracht ist, zur Ausführung gebracht worden. Cornelius hatte die Entwürfe zu diesen Bildern geliefert; die schönen Gestalten und edeln Gestalten, die prächtigen Stoffe, die frappante Beleuchtung hatten eine magische Wirkung hervorgebracht. Aber das Fest war vorübergegangen und die augenblickliche Wirkung der Bilder war verraucht. Da erschienen die Kompositionen im Kupferstich, einfache Umrisse, doch im sehr großen Maßstabe und mit größter Sorgfalt und Eleganz herausgegeben, gedochen von Eichens;[2] sie sollten also nicht bloß als Gelegenheitsarbeiten gelten, sie

[1] Vergl. über dasselbe das Kunstblatt vom Jahr 1844. Nr. 2—5.

[2] Sechs Entwürfe zu Darstellungen aus Tasso's befreitem Jerusalem von P. v. Cornelius. Berlin, bei G. Reimer, 1843 Groß Querfolio.

Digitized by Google

machten Anſpruch auf volles künſtleriſches Anerkenntniß. Aber die Kunſtfreunde ſtanden vor dieſen Blättern und wußten nicht, was ſie dazu ſagen ſollten. War hier irgendwo von Cornelius'ſcher Kompoſitionsweiſe eine Spur? nur hin und wieder erinnerten einzelne Geſtalten, einzelne Bewegungen an ſeine Vortragsweiſe; im Ganzen mochte man dieſe Blätter, wenigſtens dem Prinzip nach, etwa mit Retzſch vergleichen, an den ein paar Kompoſitionen auch auffallend erinnerten. Doch hatte man auch bei Retzſch keineswegs dieſe gänzliche Gleichgültigkeit gegen die Bedingniſſe der natürlichen Form geſehen. Alleufalls nur die kleinen Fäßchen der Kämpfer des heiligen Grabes mochten ſich ähnlich bei ihm vorfinden; ſo verzwickte Hände, ſo formloſe Gewandungen, wie hier, fand in keinen Kompoſitionen ſchwerlich enthalten; noch weniger 9½ Kopflänge hohe Geſtalten, wie ſie hier mehrfach vorkommen, oder gar ein Tanered, wie der auf dem fünften Blatt, der die Glorinde tauft, mit einer Hüftenbildung, die allen Geſetzen des menſchlichen Körpers, zumal des männlichen, Hohn ſpricht. — Sie zürnen mir vielleicht, mein Freund, daß ich über einen ſo vielfach bewunderten Meiſter mit ſolchen Worten zu reden wage. Ich bitte, nehmen Sie die Blätter zur Hand und widerlegen Sie mich, wenn Sie es vermögen. Und kehrte uns ein Rafael wieder und wollte uns Arbeiten der Art unter der Autorität ſeines Namens aufdringen, ich würde ſie mit Entrüſtung von mir weiſen.

Es konnte nicht fehlen, daß man ſich Cornelius gegenüber in einer wahrhaft peinlichen Stellung befand. Man athmete wieder auf, als er mit Leiſtungen hervortrat, die endlich der Würde ſeines Namens entſprachen und die es bekundeten, daß ſeine eigenthümliche Schöpferkraft doch noch ungebrochen war. Dieß waren die Kompoſitionen zu dem ſogenannten „Glaubensſchilde," den unſer Königs zum Pathengeſchenk für den Prinzen von Wales anfertigen ließ. Der Schild iſt nach den Zeichnungen von Cornelius und nach den Entwürfen von Stüler für die Geſammtanordnung und für das Ornamentariſche von A. Fiſcher modellirt und der Bronzeguß von A. Mertens ciſelirt; zwölf geſchnittene Steine, die ihn gleichfalls ſchmücken, rühren von Calandrelli her. Er iſt ſchon vor einiger Zeit an ſeine Beſtimmung abgegangen und war vorher im hieſigen Kupferſtichkabinet öffentlich ausgeſtellt. Die Zeichnungen ſind unlängſt im Kupferſtich und zwar ebenfalls in Umriſſen erſchienen.[1] Der Schild hat eine kreisrunde Geſtalt. In der Mitte iſt ein Medaillon mit dem Bruſtbilde des Erlöſers. Von dem Medaillon gehen vier breite Bänder, ein Kreuz bildend, aus, die mit kleinen arabeskenartigen Kompoſitionen ausgefüllt ſind, Darſtellungen von vier chriſtlichen Kardinaltugenden (Glaube, Liebe, Hoffnung, denen als vierte etwas willkürlich — denn ſie gehört einem andern Ideenkreiſe an — die Gerechtigkeit zugeſellt iſt) und von den vier Evangeliſten enthaltend. In den vier Dreieckfeldern zwiſchen dieſen Bändern ſind die mittelalterlichen Sakramente der proteſtantiſchen Kirche und zwei altteſtamentliche Scenen aus dem Kreiſe derer, welche die mittelalterliche Symbolik als Vorbilder zu jenen auffaßt, enthalten. Dieß ſind ſchon ziemlich figurenreiche Kompoſitionen, der Mehrzahl nach intereſſant genug und im Ganzen nicht ohne eine gewiſſe Klauheit der Linienführung behandelt. Am charakteriſtiſchſten an ihnen erſcheint mir ein gewiſſes ekſtatiſches Element, das hier und dort hervortritt und namentlich in der Darſtellung des Abendmahls zu einer allerdings großartigen und effektvoll bewegten Kompoſition geführt hat. Indeß will die Gewaltſamkeit, mit der das Myſterium uns hier dargelegt wird — Chriſtus, hocherhoben hinter dem Tiſche ſtehend und Brod und Wein mit ausgebreiteten Händen emporhaltend, während die Jünger von ſchauernder Begeiſterung erfüllt ſind — unſerer heutigen Schriftauffaſſung etwas fremd bedünken und dürfte namentlich dem Weſen der proteſtantiſchen Lehre nicht ganz entſprechen. Die ſämmtlichen bisher genannten Darſtellungen werden von einem Ring umfaßt, in welchem ornamentiſtiſche, durch Trauben und Aehren bezeichnete Felder mit zwölf andern abwechſeln, die die einzelnen Geſtalten der zwölf Apoſtel enthalten. (Die letzteren befehen in den Schilde ſelbſt in geſchnittenen Umren.) Das Ganze endlich wird von einem breiten Rundfries umſchloſſen, der rückſichtlich der künſtleriſchen Ausführung die gediegenſten der eigentlich bedeutenden Kompoſitionen des Werkes enthält. Es iſt eine geiſtreiche und ſich vortrefflich entwickelnde Folge von Scenen, welche die Beſtegelung des Chriſtenthums, die Gründung der Kirche und das beſondere Ereigniß, deſſen Erinnerung der Schild gewidmet iſt, zum Inhalt haben. So ſehen wir zunächſt den Einzug Chriſti im feſtlichen volkreichen Zuge; Engel tragen ihm die Paſſionseinſtrumente vor, dem jubelnden Volke entgegen; Jeruſalem, als allegoriſche Geſtalt, ſitzt in gedankenvoller Trauer am Thore der Stadt. Dann folgt der Verrath des Judas; unmittelbar darauf die Grablegung, die Auferſtehung Chriſti, das Pfingſtfeſt, die Taufe der Völker. Ein anglikaniſcher Biſchof wendet ſich von hier zur Taufe nach dem Gemach der Königin Viktoria. Wir ſehen das Innere deſſelben (die Perſonen, wie auch im Folgenden, nach antiker Art idealiſirt). Wellington und Prinz Albert ſitzen horrend am Ufer; vor ihnen ſteht der heil. Georg, der Schutzpatron Engelands, die Hand grüßend dem Preußenkönige entgegengereckt, der zu Schiffe naht. Ein Engel führt das Steuer des Schiffes; Flußgötter ſind an der dieſerſeitigen und jenſeitigen Küſte bemerklich. Die Scenen, zunächſt die der bibliſchen Geſchichte, ſind hier mit ungemein glücklichem, acht künſtleriſchem Sinne behandelt; es iſt eine edle Grazie, eine Milde und Würde darin, die wir in der That nur in Cornelius' reinſten Arbeiten wiederfinden. Die Gruppenanordnung, die bei der Friescompoſition freilich einfach war, doch darin auch wieder eigenthümliche Schwierigkeit haben mochte, iſt überall klar und harmoniſch, die Geſtaltung im Einzelnen voll ſchönen Lebensgefühles, in der Gewandung nur noch wenig von dem läſtigen Weſen, das ſich Cornelius bei ſeinen ſpäteren Arbeiten in München nicht allzu übel genommen hatte, und im Nudrack (wie es z. B. in der Scene des Judas der Fall iſt) nur wenig Forcirtes und Ueberſtrebtes. Sehr eigenthümlich machen ſich die Schlußſcenen des Frieſes. St. Georg ſteht als prächtiger jugendlicher Held auf dem Ungethüm da, dem er den Tod gegeben hat. Das Schiff des Preußenkönigs, in antiken Formen phantaſiſch geſchmückt und verziert, gibt zugleich den treibenden Kräften des Dampfſchiffes eine wunderſam märchenhafte Geſtaltung. Ein Feuerdämon iſt an ſeinen Bord geſeſſelt und theilt mit gewaltigem Arm die Wogen; ein Kandelaber iſt mit dem greulichen Kopfe eines Winddämons, der mit Macht den Dampf ausbläſt, gekrönt. Der Königin ſitzt inmitten des Schiffes in weißem, muſchelgleichmäßigem Pilgermantel, mit Pilgerſtab und Pilgerhut, welcher letztere oberwärts als Krönchen ausgezackt iſt. Drei andere Perſonen auf dem Schiffe tragen, wie der König, Perträtzüge; der Text nennt ſie uns als Alexander v. Humboldt, General v. Natzmer und Graf v. Stolberg.

Was haben Sie, mein Freund? was lächeln Sie? Bezweifeln Sie es, daß ich, der ich überall in der Kunſtwelt zu kritteln und zu mäkeln finde, von den Schönheiten dieſes Werkes

[1] Entwürfe zu den Bildern, einzelnen Figuren und Arabesken, welche auf dem von Sr. Majeſtät dem Könige Friedrich Wilhelm IV. dem Prinzen von Wales als Pathengeſchenk überſandten Schilde dargeſtellt ſind, von Dr. Peter v. Cornelius. Geſtochen von A. Hoffmann. Die architektoniſchen Verzierungen geſtochen von L. A. Schubert. Berlin, Verlag von Dietrich Reimer, 1847. — Ein Textblatt und 6 Kupferblätter im größten Querfolio.

Digitized by Google

mit Ueberzeugung gesprochen habe? — Ja so! Es ist noch ein Punkt, über den Sie Auskunft verlangen. Sie meinen, jene biblischen Darstellungen hätten doch die größten Momente der Geschichte des menschlichen Geschlechtes, deren die Vorwelt sehnsuchtsvoll gedarrt hatte und auf denen der Bau der Nachwelt errichtet ist, zum Gegenstande. Sie fragen, welch ein neues weltshistorisches Ereignis es sey, das hier jenen Scenen in gleichberechtigter künstlerischer Ausdehnung gegenübergeführt wird, welche Bedeutung für die Völker der Erde jener wundersame Wasserzug des pilgernden Königs habe, der hier geradezu wie ein Gegenbild des Zuges des Weltenerlösers, mit dem die Darstellungen beginnen, erscheint? — Ich bin nicht berufen, Ihnen hierauf Antwort zu geben; fragen Sie den Künstler! Soviel ich weiß, war es freilich nur ein Privatbesuch, dessen Erinnerung den betheiligten erlauchten Personen immerhin sehr werth seyn dürfte, der aber allerdings wohl keine welthistorische Bedeutung hat. Der Schild ist eben eine Dekorationsarbeit für die Privatzwecke königlicher Kreise, und ich habe schließlich nur noch hinzuzufügen, daß die technische Ausführung von Seiten der verschiedenen Künstler, die man dazu in Anspruch genommen, vorzüglich gelungen war.

Der eigentliche Zweck, der sich an Cornelius' Anwesenheit in Berlin knüpft, beyieht sich, wie Sie wissen, auf die bildlichen Ausschmückungen, mit denen der Campo santo, die fürstliche Begräbnißhalle neben dem künftigen neuen Reichsdome, versehen werden soll. Cornelius hat sämmtliche Kompositionen dazu bereits entworfen und es sind auch sie kürzlich im Umrißstiche (dem Vernehmen nach von Thäter) erschienen. [1] Cornelius hat hierin ein ungemein reiches Werk geliefert; der den Stichen beigegebene erläuternde Text bezeichnet es geradezu als das umfassendste Werk seiner schöpferischen Thätigkeit. Mit vollster Hingebung spreche ich es aus, wie es auch schon von so mancher andern Seite geschehen, daß der Meister in diesen Entwürfen wieder ganz auf der Höhe seiner Kunst steht, wenigstens was die Kompositionen an sich und diejenigen Elemente derselben, die in der kleinen Umrißzeichnung erschöpflich werden, betrifft. Es ist eine Größe und Energie in diesen Darstellungen, die der Grundrichtung entspricht, welche ihm von früh an eigen war, die aber hier das Gewaltsame und Uebertriebene, was in seinen früheren Werken oft störend entgegentritt, zumeist sehr glücklich überwunden hat. Es ist eine Sicherheit und charaktervolle Bestimmtheit darin, die jeder Scene eine Wirkung von schlagend dramatischer Kraft gibt. Es verbindet sich damit, trotz des Skizzenhaften der Behandlung, ein sehr edles stylistisches Gesetz, das in dem Rhythmus der Gruppen und Gestalten sowohl als in der Behandlung der Gewandung, welche lehtere, wie bemerkt, in Cornelius' späteren Werken bis dahin nicht gar selten einen etwas schlaffen Charakter angenommen hatte, überall vorherrscht. Es sind endlich, neben der feinen und selbstständigen Auffassung bekannter Scenen auch deren, und zwar vorzüglich bedeutende, vorhanden, die dem Kunstgebiet ganz neue Anschauungen zuführen. Nur in Betreff des tiefen geistigen, gewissermaßen dogmatischen Zusammenhanges, den diese Arbeiten haben sollen, der bei ihnen ebenfalls mit nicht geringerem Ruhme hervorgehoben ist und auf den Cornelius selbst ein erhebliches Gewicht zu legen scheint, [2] muß ich mir erlauben, wieder einige kezerische Bedenken auszusprechen.

Die vier Wände der Halle, die, wie ich in meinem früheren Briefe bereits bemerkte, den Klosterhöfen oder Kreuzgängen ähnlich angeordnet werden soll, sind eine jede auf eine Ausdehnung von 180 Fuß bestimmt. Sie sollen sämmtlich ganz mit Malereien bedeckt werden. Cornelius hat die Einrichtung getroffen, daß die vorzüglichst wichtigen Scenen seiner Darstellung jedesmal als Hauptbilder in der Mitte stehen, denen sich unterwärts ein länglicheres Predellenbild, oberwärts ein Lunettenbild im flachen Bogen anreihen. In den Ecken bei diesen Bögen erscheinen kleine, zumeist ornamentistische Darstellungen. Unterbrochen wird diese ganze Anordnung in wechselnder Folge durch (gleichfalls gemalte) Nischen, die auf verschiedenartig dekorirten Untersatz sehr kolossale Gruppen, je eine männliche oder weibliche Gestalt und je zwei Kindesfiguren enthalten. Es erscheinen demnach 16 Hauptbilder, 15 Predellen- und ebensoviel Lunettenbilder und 8 Gruppen der eben angedeuteten Art. Als Grundthema der Darstellungen wurde schon vor einiger Zeit in einem gewissermaßen offiziellen Bericht, den die frühere hiesige Staatszeitung über ihren Inhalt gab, der Ausspruch des Paulus (Römerbrief 6, 23) angeführt: „Denn der Sold der Sünde ist der Tod, die Gnade Gottes aber ist das ewige Leben in Christo Jesu unserm Herrn.“ Dieß entwickelt sich in mannigfachen Darstellungen aus dem Leben des Erlösers, mit gelegentlicher Bezugnahme auf Momente des alten Testaments, aus der Geschichte der Apostel und der Offenbarung Johannis, durchflechten mit der steten Hinbeutung auf die Seligkeit in der Vereinigung in Gott, nach der sich auch Seligkeiten der Bergpredigt, welche in symbolischer Darstellung in jenen acht Nischengruppen enthalten sind.

Folgendes ist die Uebersicht des Inhalts:

A. Erste Hauptwand. Ostseite. Durch den in der Mitte befindlichen Gingang in die Königsgruft in zwei gleiche Theile getheilt. Haupthinhalt: Die Erlösung von der Sünde.
Rechts von der Gruft:

I. Lunettenbild. Der sogende Jehovah.
Hauptbild. Christi Geburt, Anbetung der Könige und Hirten.
Predellenbild. Sündenfall und Strafe der ersten Menschen.
Gruppe. „Selig sind die Armen im Geist.“

II. Lunettenbild. Klagende Engel.
Hauptbild. Klage über dem Leichnam Christi.
Predellenbild. Arbeit der ersten Menschen und Brudermord.
Links von der Gruft:

III. Lunettenbild. Christus nimmt die Sünder — Adam, Eva, David, Salome, Magdalena, den Schächer und Petrus — zu seiner Herrlichkeit auf.
Hauptbild. Christus heilt den Gichtbrüchigen.
Predellenbild. Christus warnt vor der Heuchelei der Pharisäer.
Gruppe. „Selig sind die Traurigen.“

IV. Lunettenbild. Wieder die Aufnahme des Sünders (einzeln personificirt) in die Herrlichkeit Christi.
Hauptbild. Christus vergiebt der Ehebrecherin.
Predellenbild. Noahs Dankopfer und Bund mit Jehovah.

B. Zweite Hauptwand. Westseite. Haupthinhalt: Die Göttlichkeit des Erlösers. (Bezug der Seitenbilder 1. und III. auf das Mittelbild.)

I. Lunettenbild. Der barmherzige Samariter.
Hauptbild. Auferweckung des Jünglinges zu Nain.
Predellenbild. Davids Tanz vor der Bundeslade.
Gruppe. „Selig sind die Barmherzigen.“

II. Lunettenbild. Auferstehung Christi.

---

[1] Entwürfe zu den Fresken der Friedhofshalle zu Berlin, von Dr. Peter v. Cornelius. Leipzig, 1848. Georg Wigands Verlag. Ein Bogen Text und 11 Kupferblätter in größtem Quersol.

[2] Er hat dieß Wort in seinem Dankschreiben an die philosophische Fakultät zu Münster, nachdem dieselbe ihn zum Doktor ernannt, gerade als seine Doktor-Dissertation bezeichnet und dieß ausführlich motivirt. Vergl. das Kunstblatt vom Jahr 1845. Nr. 7, S. 29.

Digitized by Google

Hauptbild. Der auferstandene Christus bei den Jüngern. Thomas.
Predellenbild. Geschichte des Jonas.
Gruppe. „Selig sind die Friedfertigen."

III. Lunettenbild. Die Fußwaschung.
Hauptbild. Auferweckung des Lazarus.
Predellenbild. Davids Sieg über Goliath.

C. Erste Seitenwand. Südseite. Hauptinhalt: Fortsetzung des Werkes Christi durch die Kirche. (Das Mittelbild, III., als Ausgangspunkt für die Seitenbilder.)

I. Lunettenbild. Paulus im Predigtamt.
Hauptbild. Bekehrung Pauli.
Predellenbild. Paulus noch als Verfolger der Christen.
Gruppe. „Selig sind die Sanftmüthigen."

II. Lunettenbild. Auferweckung der Tobitha durch Petrus.
Hauptbild. Petrus, die Kranken durch seinen Schatten heilend.
Predellenbild. Petrus in früheren kleingläubigen Zuständen.

III. Nur ein großes Bild (unterwärts die in den Dom führende Thür). Pfingstfest.

IV. Lunettenbild. Gemeinschaft der Märtyrer, welche Palmen und Kronen zu den Füßen des Lammes niederlegen.
Hauptbild. Martyrthum des Stephanus.
Predellenbild. Untergang von Sodom und Gomorrha.
Gruppe. „Selig sind, die reines Herzens sind."

V. Lunettenbild. Der Engel, der dem Heiden Cornelius erscheint und ihn zu Petrus sendet.
Hauptbild. Philippus auf dem Wagen des äthiopischen Kämmerers und diesen unterweisend.
Predellenbild. Die aufrührerischen Goldschmiede in Ephesus.

D. Zweite Seitenwand. Nordseite. Hauptinhalt: Ende des Irdischen und Uebergang zum Ewigen. (Bezug der Seitenbilder in beiderseits fortschreitender Folge auf das Mittelbild, III. Die Predellen ohne Bezug auf das jedesmalige Hauptbild, doch unter sich im Zusammenhange.)

I. Lunettenbild. Christus auf den vier symbolischen Gestalten, Engel mit Posaunen.
Hauptbild. Auferstehung des Fleisches.
Predellenbild. Pflege der Kranken und Bestattung der Todten.
Gruppe. „Selig sind die hungert und dürstet nach Gerechtigkeit."

II. Lunettenbild. Engel. Johannes auf die neue Jerusalem niederschauend.
Hauptbild. Die neue Jerusalem (allegorische Gestalt), von den zwölf Engeln vom Himmel herabgebracht. Gruppe von Gerechten. Herannahende Völker.
Predellenbild. Erquickung der Hungerigen und Durstigen.

III. Nur ein großes Bild (unterwärts wiederum eine Thür). Wiederkunft des Heilandes, mit lobsingenden und richtenden Engeln. Die klugen und die thörichten Jungfrauen, als Symbole der Menschheit.

IV. Lunettenbild. Christus mit einer Sichel, Rachenengel mit Scheln, Flammen ꝛc.
Hauptbild. Die gestürzte Babel, auf dem siebenköpfigen Thier.
Predellenbild. Bekleidung der Nackten und Aufnahme der Pilger.
Gruppe. „Selig sind, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden."

V. Lunettenbild. Die sieben Engel mit den Schalen des Zorns.
Hauptbild. Die vier Reiter der Offenbarung, welche alles Leben vernichten.
Predellenbild. Besuch der Gefangenen, Tröstung der Betrübten, Führung der Verirrten.

Dieser Uebersicht ist zunächst noch anzureihen, daß, wie schon bemerkt, die oberen Ecken zu den Seiten der Flachbögen, welche die Lunetten bilden, mit kleinen ornamentistischen Darstellungen versehen sind. Gelegentlich haben diese eine Beziehnahme auf christliche Symbolik. An der zweiten Hauptwand aber treten hier, mit einem eigenthümlichen Gedankenspiel, plötzlich mythologische Bezüge hinein. So sehen wir auf dem Bilde, welches als Hauptgegenstand die Auferweckung des Jünglings von Nain enthält, an diesen Stellen einerseits Orpheus, dem der Schatte der Eurydice entschwebt, andererseits Semele, die vor der Majestät Jupiters niedersinkt, dargestellt. (Wenigstens glaube ich diese Darstellungen, über die der erläuternde Text keinen Bericht gibt, so verstehen zu müssen.) Auf dem Bilde der Auferweckung des Lazarus aber sehen einerseits der Engel Michael, der den Satan stürzt, dargestellt zu sehn, andererseits sehen wir Jupiter, der die Giganten niederschmettert. Die Nischen, darin sich die Gruppen der Seligkeiten befinden, sind an dieser Wand in breiterer Anordnung mit Säulchen geschmückt, und über den letztern steht man Gruppen von Flügelknaben mit Greifen und Sphinxen. Der Künstler hat, wie es scheint, auch die griechische Mythe, ähnlich wie es in der mittelalterlichen Symbolik für die Beziehungen der Ereignisse des alten Testaments zu denen des neuen festgestellt war, als vorbildliche Gegenstände für die Momente des letzteren einführen wollen, muß es aber im Verlauf der Arbeit doch nicht für passlich erachtet haben, in solcher Gegenüberstellung fortzufahren.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten vom Juni.

Denkmal.

Paris. Die Marmorbüste von Jüngst verstorbenen Chateaubriand wird auf einen Beschl des Ministers des Innern in dem Gebäude der französischen Akademie, neben Corneille, Racine und Montesquieu, aufgestellt werden.

Bauwerke.

London. Am 4. Juli ist die neuerbaute römisch-katholische Kathedrale dahier feierlich eingeweiht worden. Sie liegt in der S. George-Road, Lambeth, am Westende von Southwaek. d. h. dem Stadtheil am rechten Ufer der Themse.

Malerei.

Linz. Der Maler Johann Fischbach hat in diesem Frühjahr ein sehr gelungenes Bildniß des Erzherzogs Johann gemalt. Es ist nicht ein gewöhnliches Porträt, sondern ein componirtes Bild, mit diesem Plane sich der Künstler schon ein paar Jahre trug. Der Erzherzog sitzt mit seinem Sohne, dem Grafen v. Meran — beide in steierischer Jagdkleidung — auf dem Gipfel eines Salzburger Berges, und ist in freundlich ernstem Gespräch, gleichsam den Jüngling belehrend, begriffen. Er zeigt mit der ausgestreckten Rechten, während er mit der Linken den Sohn umschlungen hält, in das tief unter ihnen liegende Thal hinab, wo man das Kirchlein von Rickstein reblickt, dann weiterhin die Schlucht nach dem Radstadt am Fuße des Rathhausberges sieht, und endlich im Hintergrunde hehe Gletscher, das Schaarech und die Schlapperebene gewahrt. Das ganze Bild ist mit jenem angenehmen Sonnenlichte und jener lieblichen Tagesheiterkeit erfüllt, die dieser Künstler über seine landschaftlichen Dichtungen auszugießen versteht. Von diesem Bilde wird eine lithographische Nachbildung in der Größe des Oelgemäldes, $24^1/_2$ Zoll hoch, $19^1/_2$ Zoll breit, gravirtet. Kriehuber hat die Figuren, Weirotter die Landschaft übernommen. Beim Druck werden zwei Tonplatten angewendet.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 41. Dienstag den 22. August 1848.

Berliner Briefe.

Von C. F. S.

(Fortsetzung.)

Es ist, wie gesagt, zunächst auf die Durchführung und Entwickelung der Gedanken in diesem großen Cyclus von Darstellungen besonderes Gewicht gelegt worden, und ich habe bemerkt, daß ich in dieser Rücksicht nicht ganz damit einverstanden seyn könne. Ich muß mir erlauben, meine Behauptung etwas näher zu begründen.

Sehen das scheint mir bedeutlich, daß in dem Uebergang von den Darstellungen der einen Wand zu denen der andern nicht die naturgemäße Folge beobachtet ist, sondern daß man springen muß. Sodann ist in der Folge der Darstellungen auf den einzelnen Wänden nicht dasselbe Gesetz festgehalten; einmal wird eine Hälfte der andern entgegengesetzt, ein andermal hat man von der Betrachtung der Mitte nach den Seiten, in wieder andern Fällen von den Enden nach der Mitte zu auszugehen. Jedes Hauptbild steht natürlich mit der dazugehörigen Lunette und Predella in Verbindung; bei der zweiten Seitenwand ist dieß aber nicht der Fall, indem hier die Folge der Predellen unter sich ein besonders zusammenhängendes Ganze ausmacht. Ich fürchte, daß schon die allgemeine Orientirung allzu schwierig seyn würde, falls man den Besuchern nicht jedesmal ein förmliches Textbuch in die Hand geben will.

Die erste Hauptwand (A) zerfällt in zwei etwas willkürliche Gegensätze: einerseits die äußerlichen Umkreise des irdischen Daseyns des Erlösers, Geburt und Tod, andererseits Hauptmomente seines irdischen Wirkens, die Hinwegnahme von Krankheit und Sünde. Es wäre leicht gewesen, hier ein innig verbundenes Ganze herzustellen, wenn der Künstler nämlich einfach das Bild des Todes Christi an das Ende der Wand gesetzt hätte; die Anordnung hätte dann auch der der übrigen Wände mehr entsprochen, die Gesammtbedeutung der ersten Wand hätte sich eindringlicher ergeben und die zweite Hauptwand (B), die den Erlöser als den Besieger des Todes darstellt, hätte einen gewichtigeren Gegensatz gegen jene gebildet. Uebrigens ist es auffallend, daß Cornelius hier (an der ersten Wand) die unmittelbare Darstellung des Todes Christi, worauf doch im dogmatischen Sinne ein so wesentliches Gewicht zu legen war, vermieden und statt ihrer die elegisch weichere, aber weniger bezeichnende der Grablegung und der Klage über dem Leichnam vorgezogen hat; auch dieß trägt dazu bei, die Begriffe minder scharf herausstreten zu lassen. Die Wiederkunft des Erlösers und die vorbereitenden Momente, wie diese die Vision des altchristlichen Dichters erzählt (zweite Seitenwand D), bildet ferner den angemessenen Gegensatz gegen den Inhalt der beiden Hauptwände; die Scenen der Apostelgeschichte aber (erste Seitenwand C) erscheinen als eingeschoben. Sie haben einen beiläufigen Charakter für den Inhalt des Ganzen. Die große historische That, die große geistige Bedeutung der Erscheinung des Christenthums ist mit dem irdischen Daseyn des Erlösers und dessen Ende vollständig abgeschlossen; wie wundervoll auch die erste Gründung der Kirche in jenem epenähnlichen Berichte erscheinen mag, es beginnt mit ihr doch die Einzelgeschichte und wo es sich, wie hier, um eine welthistorische Anschauung im höchsten Sinne des Wortes handelt, da würde neben ihren Einzelsaaten auch noch gar manch ein hohes Ereigniß aus dem Lauf der folgenden Jahrhunderte seine Stelle finden müssen.

Soviel über das Allgemeine. Betrachten wir nun die Gliederung der Gedanken in dem Einzelzusammenhange der Darstellungen. Bei den Bildern I und II der ersten Hauptwand (A) wird diese Gliederung und der gleichartige Rhythmus derselben keinen Widerspruch erleiden. Anders ist es bei den Bildern III und IV derselben Wand. In III stehen die Darstellungen nur in ziemlich losem geistigem Zusammenhang zu einander und die Lunetten in beiden Bildern sagen zweimal dasselbe. — An der zweiten Hauptwand (B) hat das Mittelbild (III) seinen klaren Zusammenhang in sich, da bekanntlich auch der Inhalt der Predella, die Geschichte des Jonas, sinnbildlich auf Christi Auferstehung gedeutet werden muß. Bei Bild I können wir die Lunette, Darstellung des barmherzigen Samariters, wenigstens einigermaßen mit dem Gedanken des Hauptbildes, Auferweckung des Jünglings zu Nain, in Verbindung bringen, während uns jedoch die Bedeutung der Predella, Davids Tanz vor der Bundeslade, dunkel bleiben muß. Bei Bild III, das in der Hauptdarstellung die Auferweckung des Lazarus enthält, können wir in der Predella, Davids Sieg über Goliath, wieder eine sinnbildliche Beziehung vermuthen; aber die Bedeutung der Lunette, mit der Darstellung der Fußwaschung, muß uns hier dunkel bleiben. Der erläuternde Text gibt uns den allerdings ziemlich unerwarteten Aufschluß, daß hier zugleich einerseits die Liebe, andererseits die Demuth Christi dargestellt seyn soll. Vermuthlich soll dieß zugleich die Doppeldarstellung der Todtenerweckung rechtfertigen; den Zusammenhang der beiden Begriffe mit den beiden Thaten des Heilands aber vermag ich nicht einzusehen. Daß im Uebrigen die Fußwaschung als Symbol der Demuth Christi erscheint, zugibt sich deutlich genug; daß aber Davids Tanz, weil er aus Liebe zu Gott getanzt habe, nun ein Symbol für die Liebe sey, dünkt mich doch etwas weit hergeholt, selbst wenn es auch schon in mittelalterlicher Symbolik gelegentlich so vorkommen sollte.[1] — In der ersten Seitenwand (C) herrscht der historische Charakter, auch in Lunetten und Predellen, vor; namentlich die Bilder I und II erscheinen hier in vortrefflichem Gleichmaß der Anordnung, besonders was die Beobachtung der Predellen trifft. In dem Bilde IV aber ist bei der Lunette und Predella ein ganz abweichendes Verfahren, die Gedankenrhythmik des Ganzen wiederum störend, einge-

[1] Beiläufig kann ich zugleich nicht umhin, die Art und Weise dieser Darstellung, die sich freilich ähnlich auch schon bei früheren Künstlern findet, zu rügen. Wenn wir einen König an der Spitze eines feierlichen religiösen Zuges mit der Harfe im Arm auf einem Beine hüpfend finden, so werden wir ihm schwerlich ein tieferes geistiges Vermögen zuzuschreiben und ihn eher unter Kuratel zu setzen geneigt seyn. Es ist in diesem Fall wahrhaftig an eine ganz andere, an eine feierlich erhobene Tanzbewegung, die von allem Hüpfen und Springen durchaus fern bleibt, zu denken.

Digitized by Google

schlagen. Die Lunette enthält eine symbolisch-legendarische Weiterführung von dem Gedanken des Hauptbildes, des Martyrthums der Stephanus, und die Predella, mit der Darstellung des Endes von Sodom und Gomorrha, den symbolischen Gegensatz, sofern es nämlich des Künstlers Absicht gewesen ist, hier einerseits das Ende des Gerechten, andererseits das Ende des Sünders darzustellen. Die ganz andere Auffassung in diesem Bilde IV erklärt sich übrigens dadurch, daß dasselbe Bild ursprünglich, wie es auch gedacht ist, für die Folge der Bilder der ersten Hauptwand (A, an die Stelle von Bild III) bestimmt war, wobei es nur ein wenig bequem erscheint und für die philosophische Konfessanz der Arbeit kein zu günstiges Vorurtheil erweckt, wenn dergleichen Umstellungen so ganz ohne weitere Anordnung vorgenommen wurden. — Auf der zweiten Seitenwand (D) endlich stehen die Lunetten mit den Hauptdarstellungen überall im unmittelbaren Zusammenhang, das Dichterische der Gegenstände hier durchweg weiter ausführend. Die Predellen dagegen sind hier, wie schon bemerkt, ganz selbstständig aufzufassen. Sie sind der Darstellung der Werke der christlichen Liebe gewidmet, und es bedarf vielleicht wiederum einiger Erklärung, um hierin die Idee zu finden, daß sie demnach dasjenige vergegenwärtigen sollen, was beim Ende der Dinge bestehend seyn wird. — Gegen die Darstellung des Mittelbildes dieser letzten Wand, Christus als Weltenrichter über den klugen und thörichten Jungfrauen, muß ich aber aufs Entschiedenste protestiren, so oft sie auch von den Künstlern in ähnlicher Weise behandelt seyn mag. Es ist hier eine Vermischung von Symbolischem (der Parabel) und Historischem, dessen beide Theile sich gegenseitig vollständig aufheben. Wenn man die, in altorientalische Sitte verwachsene und sogar auf der Bielweiberei fußende schlichte Parabel malen will, so gebe man naiv, was sie wahrscheinlich und lebendig macht; und wenn man das Gericht am Ende der Tage malen will, so gebe man dieses mit all seinen Schauern und Schrecknissen. Arme Mädchen aber, die vor lauter unschuldiger Müdigkeit ihre Thenlampen haben ausgehen lassen, während ihre Schwestern auf ihre wohlerhaltenen Flämmchen Holz genug sind, und darüber der ganze Apparat furchtbar glänzenden himmlischer Erscheinungen — wer möchte sich dabei eines Lächelns erwehren können. Und was nützt es, wenn man mir sagt: Sie sollen sich ja bei dem, was Sie vor sich sehen, etwas ganz Anderes denken! — Dazu brauche ich edlen keinen Maler und keine Kunst.

Die Einführung der symbolischen Gruppen der acht Seligkeiten nach den Worten der Bergpredigt, zwischen den übrigen Kompositionen, ist ein schöner Gedanke und um so mehr gerechtfertigt, als der Gesammtinhalt der Darstellungen eben zu der Seligkeit überhaupt, die den Getreuen des Herrn vorbehalten ist, hinführt. Rücksichtlich der Art und Weise ihrer Einschaltung aber habe ich leider wieder meine unartigen Bemerkungen anzuhängen. Der erläuternde Text bezeichnet das Ganze als christliches Epos und das Verhältniß der Gruppen zu den übrigen Darstellungen wie das des Chores zur Tragödie, in den altgriechischen Dramen. Der Vergleich paßt nicht ganz; zum guten Theil ist in den Darstellungen, ihrer eigentlichen Absicht nach, nicht das Historische, sondern das Dogmatisch-didaktische überwiegend; schon die gar nicht durchgehend historische Folge spricht dafür. Das Epische oder Dramatische ist mithin in den Darstellungen nicht rein zur Erscheinung gekommen; wir werden vielmehr schon bei vielen von ihnen selbst zum einseitigen Nachdenken, zur Abstraktion veranlaßt, während es angeblich die Absicht bei Einführung jener Gruppen hätte seyn sollen, gerade sie zu Ruhepunkten für den Gedanken (und für das aus dem Gedanken hervorquellende Gefühl) hinzustellen. Wäre dieß Letztere mit Entschiedenheit beobachtet und durchgeführt, so wäre in dem großen Ganzen, auch schon in ausschließlich geistiger Beziehung, ohne Zweifel eine ungleich mächtigere und nachhaltigere Totalwirkung erreicht worden. Es kommt hinzu, daß der erläuternde Text zwar verschert, zwischen der einzelnen Gruppe und den zunächst daran angränzenden Darstellungen sey jedesmal der innigste geistige Zusammenhang da, daß wir denselben aber keineswegs so klar vor uns sehen und ihn gelegentlich nur in fast zufälligen Anfrielungen finden, gelegentlich aber auch sehr entschieden vermissen. Sie haben aber für den Gedankengang des Ganzen, wie so vieles Andere dieser reichen biblischen Epoken, etwas Zufälliges, Unbestimmtes.

Ich würde Ihnen nicht diese lange Auseinandersetzung des Inhaltes der Darstellungen vorgetragen haben, wäre nicht, wie bemerkt, von andern Seiten und namentlich auch von dem Meister selbst, schon in diesem Bereiche der Ideen, die sie entwickeln sollen, ein eigenthümlicher Beruf geltend worden. Ich muß sogar gestehen, ich halte das ganze Prinzip für mißlich und bedenklich. Die Kunst kann am Ende doch nur Thatsächliches darstellen, und es wird einzig darauf ankommen, ob das einzelne Thatsächliche so groß gefaßt und die Folgereihe desselben so folgerichtig ist, daß sich das darin unwillkürlich das Gesetz einer höheren Weltordnung darlegt. Ich kann, wenn ich nach alledem doch mein Haupt vor der Meisterschaft dieser Komposition beuge, auf sie auch nur das beliebte Parceque und Quoique anwenden; sie haben ihre künstlerische Bedeutung, nicht weil sie, sondern obgleich sie als eine philosophische Doktor-Dissertation gelten sollen.

Blicken wir nun näher auf das eigentlich Künstlerische dieser Entwürfe, so ist es wahrhaft wunderwürdig, wie dieselbe Hand, die in den vorhin besprochenen Entwürfen zum Tasso sich in willkürlichem Widerspruch gegen alle natürlichen Gesetze und Bedingungen bewegte, hier durchgängig von derjenigen Ehrfurcht für Natur und Leben und den weiten Umkreis ihrer Erscheinungen beherrscht erscheint, ohne die alles künstlerische Wollen nichtig ist, und wie hier (z. B. gerade in den Gewandungen) diejenige Höhe eines reinen und freien Styles erreicht ist, durch die Natur und Leben, gleich fern von willkürlicher Zerfahrenheit und von willkürlicher Strenge, in maßvoll harmonischer Weise gehoben und geläutert erschienen, — soweit dieß eben bei solchen, verhältnißmäßig kleinen Umrißdarstellungen angedeuten ist. Nur zufällige Einzelheiten lassen ein augenblickliches Vergessen der natürlichen Bedingnisse erkennen, wie z. B. in der allzulangen Figur der heil. Jungfrau auf der Darstellung der Anbetung der Könige, die überhaupt wohl die am wenigsten gelungene Komposition ist; oder wie in der ganz unmöglichen Lage des jungen Hirten auf dem Pfingstbilde, unterwärts in der Mitte der Stufen, oder in der Lage einer der „thörichten Jungfrauen," die wie auf elastischen Polstern schwebend gestreckt ist und in der That doch auf der sehr harten Kante einer Steinstufe liegt. Je mehr man sich in den plastischen Rhythmus der Komposition, in die energische und ausdrucksvolle Lösung der jedesmaligen Aufgabe hineinsieht, um so mehr lernt man dergleichen übersehen, um so vertrauter wird man mit der allerdings eigenthümlichen Formensprache, die Cornelius ebenso wie jeder andere selbstschaffende Künstler besitzt. Es ist schwer, über diese Vorzüge der Entwürfe, eben weil sie dem Eigensten der Kunst (im Gegensatz gegen etwaige poetische oder philosophische Liebhabereien der Künstler) angehören, anschaulich mit Worten zu sprechen. So sind zunächst die Scenen der biblischen Geschichte durchweg von derjenigen vollen und großen Realität getragen, die allein das Ideelle zum Ausdruck bringen kann. Die wirksamste Frische, Bedeutung und Originalität schrint mir besonders in den Bildern der ersten Seitenwand, denen der Apostelgeschichte, enthalten. Die Darstellung des Pfingstfestes baut sich

Digitized by Google

hier in prächtiger Majestät, wie ein voller Orgelregistrirhymnus, empor; das Martyrthum des Stephanus, die Bekehrung Pauli (leider nur mit Auslassung des sehr verzeichneten Pferdes), die Erweckung der Tobitha durch Petrus, die Bekehrung des äthiopischen Kämmerers durch Philippus — das Letztere originell, aber ungesucht wie ein Triumphzug komponirt, mit dem die neue Lehre des Heils zu den Völkern der Erde hinauszieht — alles dieß und Anderes sind Erfindungen von höchster Bedeutung. Noch entschiedenere Originalität, weil seltner gesuchte Gegenstände behandelnd und zugleich gewissen Eigenthümlichkeiten in dem Charakter des Meisters so ganz entsprechend, zeigen die apokalyptischen Darstellungen auf der zweiten Seitenwand. Ist hier das Bild der Auferstehung des Fleisches vielleicht nicht ganz befriedigend, weil der ungeheure Vorgang durch das absichtliche Hervorheben persönlicher Beziehungen zu sehr in den Kreis der privaten Einzelinteressen gezogen erscheint, so zeigt sich das Bild der neuen Jerusalem von eigenthümlich festlicher Pracht erfüllt, erschrint das der gestürzten Babel voll schmetternd großartigen Ernstes und entwickelt sich in dem der vier Todesreiter ein dämonisch wachsendes Entsetzen, wie ich Aehnliches der Art in der Kunst bisher nirgend gesehen zu haben meine. Es ist hier in Wahrheit eine Vision des Furchtbarsten, die demnach das Maß nicht überschreitet, auf das Papier gebannt. Den höchsten Preis aber möchte ich den Gruppen der acht Seligkeiten, wenigstens der Mehrzahl von ihnen, geben. Mit lebhaftester, ächtest künstlerischer Empfindung ist hier für den jedesmaligen Begriff die völlig zusagende Form, der völlig treffende Ausdruck gefunden. Wie wundersam rührend sitzt in der ersten dieser Gruppen, den „Armen im Geist," das Weib da, das nach der Art solcher, die Almosen zu empfangen gewohnt sind, die Hände im Schooß gegeneinander legt, aber das Haupt nach oben wendet, von wo ihr das Almosen kommen wird! Wie ist jene, die „hungert und dürstet nach Gerechtigkeit," mit ihren beiden Kindern ähnlich gewandt, aber soviel inniger, bewegter, hingebender, zuversichtlicher! Wie ist die Seligkeit der Barmherzigen, die der Friedfertigen, die derjenigen, welche um Gerechtigkeit willen verfolgt werden, ebenfalls so schön und groß und würdig verkörpert! Gewiß, diese Darstellungen werden für ihren Zweck feststehende Typen werden, ebenso wie die Schöpfungen anderer großer Meister in die künstlerische Formensprache als gesetzlich feste Normen eingetragen sind.

Aber noch eins muß ich hinzufügen, — ich habe Ihnen schon zu Vieles, was ich lange stil mit mir herumgetragen, offenherzig vorgelegt, als daß ich mein Glaubensbekenntniß über den merkwürdigen Meister, soweit es sich um seine neuesten Leistungen handelt, nicht völlig abschließen sollte. Die Entwürfe bestehen aus Umrißzeichnungen, mit vollständiger Angabe der Motive in der Umrißlinie, ohne irgendwelche Schattenandeutung. Cornelius hat offenbar, für den ersten Moment wenigstens, keine Nothwendigkeit gefühlt, weiter zu gehen, er hat die Darstellungen nach diesen linearen Gesetzen konzipirt, ja, sehen wir näher zu, so überzeugen wir uns, daß überhaupt kein weiteres Bedürfniß vorliegt, daß nichts unverständlich bleibt und vielmehr die architektonische Rhythmik des Baues der Compositionen in diesen linearen Umzeichnungen durchaus vollendet ist. Es sind nicht Skizzen, es sind in ihrer Art abgeschlossene Kunstwerke. Zu einem Kunstwerk läßt sich aber so wenig hinzuthun, wie davon hinwegnehmen. Ich habe also die begründete Ueberzeugung, daß die weitere Ausführung dieser Entwürfe im großen Maßstabe ihnen nicht zum Vortheil gereichen wird. Weiter ausbilden läßt sich dieses oder jenes Motiv natürlich, sofern dabei nur das Gesetz der natürlichen Organisation gleichmäßig festgehalten wird; wo aber ein bestimmtes rhythmisches Gesetz, wie hier das lineare, abgeschlossen und also ausschließlich vorliegt, da können andere rhythmische Gesetze, wie das der Modellirung in Schatten und Licht und das der Farbengebung, nur zur Störung der Gesammtharmonie herringeführt werden, es müßte denn, was mir aber ziemlich bedenklich erscheint, der eigentliche Kompositionsprocess noch einmal begonnen werden. Auch hat der Erfolg diese meine Ansicht bereits bestätigt. Sie wissen, ich habe zwar eine alte Antipathie gegen den Besuch der Künstlerateliers, man ist da niemals frei und unbefangen im Urtheil, man fühlt, daß man einer noch privaten Thätigkeit gegenübersteht, bei der es sich überhaupt nicht ziemt, zu urtheilen, und ist man dazu dennoch getrieben und behält man, wie billig, das Urtheil bei sich, so ist das ein unbehagliches Gefühl, dem ich mich am liebsten eben gar nicht aussetze. Ich vermeide dergleichen alle soviel ich kann; dennoch konnte ich nicht umhin, meinem enthusiastischen Freunde zu folgen, der mich in Cornelius' Atelier mitzog, als dieser den ersten großen Karton zu diesen Kompositionen, und zwar den zu der Darstellung der vier Reiter der Offenbarung, vollendet hatte. Gewiß war in dieser großen Arbeit vieles mehr spezialisirt als in dem kleinen Entwurf, doch war der Eindruck für mich keineswegs so erfreulich. Das in dem letzteren Enthaltene hatte vollständig hingereicht, meine Phantasie mächtig anzuregen, die derbere Gegenständlichkeit der großen Gestalten erreichte diese Wirkung nicht. Die Gesammtharmonie war berrinträchtigt, manches verändert, wohl der vollren Realität zu Liebe, ohne doch die schlagende Kraft des wahrhaft Realen zu erreichen, ja, bei längerem Hinsehen traten mir aufs Neue so manche Widersprüche gegen das organische Gesetz der Natur und der Erscheinung entgegen, daß mir die Erinnerung an die Tasse-Kompositionen allzu lebhaft ward und ich frei war, als mein Enthusiast mich entließ.

Nehmen Sie diese Schluß-Ketzerei — es thut mir aufrichtig leid, daß ich mich damit von dem Meister beurlauben muß — für jetzt nur als flüchtige Bemerkung und legen Sie immerhin kein so großes Gewicht darauf. Und eine entschiedenere Stellung diesen Arbeiten gegenüber zu erwerben, müssen wir schon warten, bis sie selbst, an dem Orte ihrer Bestimmung, der Oeffentlichkeit übergeben sind. Freilich möchte ich nicht mit Bestimmtheit vorhersagen, daß es völlig dazu kommen wird. An dem Campo Santo wird zwar, auch in diesem Augenblick, thätig gebaut; aber ich habe, wie ich schon früher äußerte, meine lebhaften Bedenken gegen die Durchführung der gesammten Domhauangelegenheit, und abgesehen hiervon, so sind in dem Campo Santo mehr als 20,000 Quadratfuß mit wirklicher Malerei zu bedecken, folglich auch noch vorher ebensoviel Quadratfuß Kartons auszuarbeiten. Dazu würden mehr Arme gehören als die beiden des schon alternden Meisters, und die Zeit, zumal die nächste, will mich bedünken, als ob sie, selbst auch im Kunstgebiete, Anderes fordern möchte.

(Fortsetzung folgt.)

Neuer Kupferstich.

La Vierge à la vigne. Peint par Paul Delaroche. Dessiné et gravé par S. Jesi. Paris, Goupil Vibert et Comp.

Eines der anmuthigsten und vollendetsten neueren Werke des Grabstichels. Die Fleischpartien sind mit einer Zartheit und einem Formverständniß behandelt, welche schwerlich weiter gehen können; sie sind, namentlich der ganz ins Licht gestellte Kopf und Hals der Madonna, klar und harmonisch und dabei von

Digitized by Google

bedeutender Wirkung, welche zu erzielen eigenthümliche Schwierigkeit hatte, da das Brustgewand der Jungfrau ebenfalls sehr hell gehalten ist. Die schönen Eigenschaften, die man einst an der Madonna di Casa Tempi besitzen Künstlers rühmte, finden sich hier zu ungleich größerer Vollendung gesteigert und man kann nicht ohne wahre Freude diese liebevolle Behandlung sehen. Haar und Gewand stimmen damit überein, und das Landschaftliche in seiner kräftigen und malerischen Haltung, der h. Joseph ganz im Schatten im Hintergrund, bildet einen Rahmen zu den bei all ihrer Zartheit klar und bestimmt hervortretenden Hauptfiguren.

In Betreff des Bildes wäre manches zu sagen. Es verläugnet den modernen Charakter nicht, am wenigsten in der reizenden aber etwas üppigen Gesichtsbildung der Madonna; es ist indeß in den Linien ziemlich einfach und ruhig, und durch die Konzentrirung des Lichtes und die über die ganze Komposition ausgegossene Harmonie für den Kupferstecher dennoch ein glücklicher Gegenstand. Jesi hat von diesen Eigenschaften, welche einiges Minderschöne vergessen lassen, den besten Vortheil zu ziehen gewußt und ein in jeder Hinsicht treffliches Werk geliefert, welches in der Gesammtwirkung wohl sein vorzüglichstes seyn dürfte.

Ich bemerke bei dieser Gelegenheit, daß die große Zeichnung, welche dieser Künstler nach dem, dem Raffael zugeschriebenen Abendmahl im vormaligen Refectorium von Sant' Onofrio unternommen hat, sich ihrer Vollendung naht. Die Dimensionen sind etwas größer als die des Morghen'schen Cenacolo; die Zeichnung macht durch Treue und geschickte Wiedergebung ihrem Urheber alle Ehre. Der Streit über die Autorschaft des Bildes ist von Rosini in einem Supplementbande zu seiner Geschichte der Malerei wieder aufgenommen worden, freilich nicht mit jener kritischen Schärfe, welche den Gründen der für den Urbinaten kämpfenden Gegner, gegen welchen doch vielleicht manches sich einwenden ließe, viel anhaben dürfte. **Mt.**

Lithographie.

1) Große Fuldabrücke auf der Friedrich-Wilhelms-Nordbahn bei Guntershausen. Aufgenommen von Friedrich Müller, auf Stein gezeichnet von W. Ammon.

2) Viadukt auf der Main-Weser und Friedrich-Wilhelms-Nordbahn bei Guntershausen. Aufgenommen von Fr. Müller, auf Stein gezeichnet von W. Ammon.

3) Kassel und Wilhelmshöhe. Nach der Natur aufgenommen von Fr. Müller, auf Stein gezeichnet von W. Ammon.

Diese drei großen Blätter sind bei W. Ammon, vormals L. Zöllner in Berlin gedruckt und aus dem Verlag von G. E. Wolfmann in Kassel hervorgegangen. Nr. 3 ist eine große Mittelansicht der kurhessischen Residenz in ihrer berühmten Lage mit dem Blick nach dem Park und Schloß von Wilhelmshöhe, umringt von kleineren Behufen aus der Stadt und deren Umgebung, namentlich den Gebäuden, Gartenanlagen und Wasserkünsten von Wilhelmshöhe. Nr. 1 und 2 stellen zwei merkwürdige Werke der Eisenbahnarchitektur unserer Zeit dar. Diese beiden Blätter sind mit Kraft und ungezwungen ausgeführt, und lassen auch die landschaftliche Umgebung in angemessener Wirkung hervortreten. Das erste Blatt eignet sich zu einer überschlichen Erinnerung an die schöne Stadt, an deren Geschichte sich so viele große und schmerzliche Momente der religiösen und politischen Entwickelung Deutschlands knüpfen. **eu.**

Nachrichten vom Juni.

Plastik.

Berlin. Ein Kunstwerk, welches dem vaterländischen Gewerbefleiß zu großer Ehre gereicht, ist jetzt von Sr. königl. Hoheit dem Prinzen Waldemar von Preußen dem englischen 52sten Infanterieregiment bestimmtes Ehrengeschenk, aus einem großen, etwa 2½ Fuß hohen silbernen Ehrenbecher oder Pompen bestehens, der aus der Werkstatt des königl. Hof-Goldschmieds Hoffauer hervorgegangen ist. Die Anordnung des Kunstwerks, nach der Zeichnung Sr. königl. Hoheit gemacht, trägt ganz das Gepräge des orientalischen Styls: den Fuß bildet der Stamm einer Zierpalme, deren Krone, mit ihren weit hinausragenden Blättern, als der Untersatz des eigentlichen Körpers des Bechers erscheint und auf welcher dieser ruht. Die Bergabung des Stammes und der Blätter nimmt sich gegen den silbernen Körper des Bechers sehr gut aus. Der letztere ist mit einem Bataeliref umgeben, auf dem eine Scene aus dem mörderischen Feldzuge der Engländer gegen die Sikhs, an den Ufern des Sutlerfch, dargestellt ist, und zwar der Moment, wo das englische Herr stürmend gegen die Veste der Sikhs vorgeht, ein Kampf, an welchem bekanntlich der tapfere Prinz den thätigsten Antheil nahm und bei welchem sein treuer Begleiter, der Dr. W. Hoffmeister den Tod fand, welche Begebenheit ebenfalls auf dem Bataeliref verewigt ist. Oben um den Rand des Bechers läuft eine Inschrift. Den Knopf des Deckels des Bechers bildet eine geschmackvoll angeordnete Trophäe von indischen Waffen. Das Ganze macht, ungeachtet seiner Größe, einen sehr gefälligen Eindruck. — Die Zeichnung zu der Darstellung der Gefechte ist von Sr. königl. Hoheit dem Prinzen selbst nach der Natur gemacht worden; die Reliefs sind von Wolff modellirt und von dem geschickten Ciseleur Mertens ciselirt.

Stuttgart. Die beiden Pferdebändiger, welche der Bildhauer Hofer hier modellirt und in Carrara in Marmor ausgeführt, hernach über Holland zu Wasser und den Rhein herauf bis Cannstatt gebracht und auf eisernen Schienen bis in den hiesigen Schlossgarten transportirt hat, sind an Ort und Stelle auf einem schönen Platze zwischen dem oberen und unteren Theil des Schloßgartens nunmehr aufgerichtet, jedoch ihrer höheren Anhöhung noch nicht entsprechend aufgestellt worden. Man hofft, es werde dieß im Lauf des Septembers, des Geburtsmonats der Königin, der Kronprinzessin und des Königs geschehen.

Holzschnitt.

London. The bottle, von Georg Cruikshank, in einer Reihe von 8 Blättern die Folgen der Trunkenheit darstellend. The drunkard's children. Fortsetzung des Obigen in gleichfalls 8 Blättern, die Schicksale der verwahrlosten Kinder eines Trunkenbolds enthaltend. Geistvolle Zeichnungen, die an Hogarth erinnern.

Literatur.

Antwerpen. F. Begaerts; De la destination des pyramides d'Egypte. gr. 8.

Rom. Dem. Diamilla: Memorie numismatiche per l'anno 1847. Zwei Hefte in 8. Text.

London. W. W. Lloyd; On coins of Crotona.

William Stirling; Annals of the artists of Spain. Drei Bände in gr. 8. XLIII und 1481 S. Eine spanische Kunstgeschichte bis zum Jahr 1800. Künstlerische Zugaben sind die schön gestochenen Bildnisse der berühmtesten spanischen Maler und Nachbildungen berühmter Gemälde, welche mit der Malergeschichte in Verbindung stehen; auch euls de lampe, die noch nach vorhandenen Monumenten in Spanien gezeichnet sind.

Im Verlage von D. Reimer in Berlin ist so eben erschienen:

Auswahl
landschaftlicher Radirungen
von
C. W. Kolbe.

2 Hefte (à 8 Blätter). Preis für jedes Heft 2 Thlr. 20 Sgr. auf chines. Papier 4 Thlr.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 42. Sonnabend den 26. August 1848.

Literatur.

Die Malerei auf ihre einfachsten und sichersten Grundsätze zurückgeführt. Eine Anweisung, mit ganzen Farben alle Halbtöne und Schatten ohne Mischung zu malen. Von Liberat Hundertpfund. Augsburg, J. Walch'sche Kunst- ꝛc. Handlung, 1847 (133 S. 8., mit 3 lithogr. Tafeln und 24 Farbedrücken).

Diese neue Anweisung zur neueren Oelmalerei (mit bloßem Lein- oder Mohnöl) soll, dem Vorwort ꝛc. zufolge, durch ihre ungemeine Kürze und Allgemeinhaltung in der Beschreibung die „jungen Schüler" weniger ängstlich machen und ihnen das Malen sehr erleichtern, durch „Wenigermachung der vielen materiellen Farben" oder Zurückführung aller Farben auf die drei idealen Stammfarben; durch Eintheilung aller (Lokal-) Farben und (Schatten-) Töne in „warme" und „kalte" (ohne besondere Mischung der Lokalfarben); durch alleinige Mischung und allenfallsige Anbringung von Schatten-) Gegensatz-Farben und Tönen aus den drei Hauptfarben, woraus sich — immer einer die Priorität beilassend — eine „unbenkbare Zahl von Tönen, die aber alle zum Tode sich hinneigten," zur beliebigen „warmen" oder „kalten" Tonstimmung [1] voraus mischen [2] ließen — so daß man z. B., wenn braune Draperien gemalt werden sollten,

Blaubraun mit Orangeblaugrau
Violettbraun mit Gelbblaugrau
Rothbraun mit Grünblaugrau
Orangebraun mit Blaublaugrau
Gelbbraun mit Violettblaugrau
Grünbraun mit Rothblaugrau

untermalen und mit den vorgesetzten braunen Gegensatztönen übermalen müsse, um feldergestalt die Lokalfarbe und ihren Schatten zugleich, und zwar ersteres nur durch einen „sattern" Auftrag des Braunen oder nicht ganz gleichmäßige [3] Vereinigung beider Gegensatztöne hervorzubringen, und endlich durch ausführliche Abhandlung des „Primamalens," wodurch man das „Höchste in der Malertechnik" soll erreichen können, falls man es eben so mache wie ein „Gaukler," der sich nämlich durch noch so viele Fehler oder Mißlingen doch nicht abschrecken lasse, sondern „immerwährend eine und dieselbe Handlung wiederhole, bis es endlich gehe;" — durch welches (eigentlich bloß für flüchtige Skizzen sich eignendes) undurchsichtige Gleichfertigmalen aber nimmermehr ein eben so einfaches und schönes, durchsichtiges Kolorit, wie aus einer Untermalung und einer geringeren Uebermalung zu erlangen steht, sondern Alles „schwerfällig" und „bunt-fleckig" wird, [4] wenn man gleich dem Herrn Hundertpfund folgt und zuerst auch bei einem „Auftreichen einige Zeit in die Lehre" geht (s. S. 107).

Um, einem unwidersetzlichen innern Drange folgend, auch das Meinige zur Erreichung des von Herrn Hundertpfund aufjene Art erstrebten Ziels (d. h. zur Zurückführung der Malerei auf ihre einfachsten und sichersten Grundsätze, die aber auch durchgängig richtig angewandt seyn wollen, wozu daher der „junge Schüler" einer speziellen Anweisung nothwendig bedarf) unter schriftweiser Ebnung des nächsten Weges, behufs Abschneidung langer Veefuchswege, die das rasche und fröhliche Vorwärtsschreiten im höchsten Grade hindern, beizutragen, habe ich mich mit den deßhalbigen theoretischen und praktischen Vorarbeiten schon seit wenigstens 20 Jahren, aber bisher gezwungenermaßen leider nur neben hindernden Amtsgeschäften, in wenigen Erholungsstunden beschäftigt, in der Absicht, dereinst eine spezielle, gründliche und umfassende Anleitung, eine ganz deutliche Malersprachlehre, eine von jedem Anfänger leicht zu begreifende umständlich genaue Beschreibung eines acht kunstmäßig und vollständig geregelten Ganges in der Malertechnik herausgeben, deren dringendes Bedürfniß dadurch anerkannt werden ist, daß einer unserer ersten Kunstrichter in Nr. 22 des Kunstblatts von 1847, S. 86, bei Anzeigung und Beurtheilung der kleinen Schrift des k. k. akad. Raths und Professors Waldmüller in Wien über „das Bedürfniß eines zweckmäßigeren Unterrichts in der Malerei ꝛc. ausgesprochen hat. Jedenfalls sey das Ziel, das derselbe erstrebe, das richtige: daß der Kunstjünger leichter und eascher und dennoch nicht weniger gediegen als die Alten schaffen lernen müsse, wenn ein besserer Zustand herbeigeführt werden und auch den Künstlern selbst ein größerer Nutzen erwachsen solle; welches Ziel aber nur auf einer sehr gründlichen und ernst behandelten Basis zu erreichen stehe, besonders da es scheine, daß unsere Künstler im Allgemeinen, d. h. der Mehrzahl nach, „vornehmlich deßhalb, weil die alten Schultraditionen abgerissen seyen," zu mühsam, zu langsam ꝛc. arbeiteten. Wie gegründet solchen Urtheil sey, zeigt sich besonders,

[1] „Es gibt Maler, welche, anstatt daß sie die natürliche Farbe (Lokalfarbe) wiedergeben (und dieselbe nur gehörig in Licht und Schatten setzen) sollten, einen allgemeinen Ton, einen warmen oder kalten über das Bild verbreiten" (oder auch jeden einzelnen Theil des Bildes nur entweder warm oder kalt betonen). S. Goethe's Farbenlehre § 134.

[2] Also gibte, ungrachtet der im Titel enthaltenen Versicherung vom Gegentheil, doch auch bei dieser neuen Methode gar viel zu mischen; es mögen diese Mischungen auch nur in den „hauptschlichten Verlegungen der drei Stammfarben" — welche Voraus-mischungen aber bei dieser (Hundertpfund'schen) Malweise gerade noch einmal so zahlreich sind, als die Anzahl der Lokalfarben groß ist — bestehen.

[3] Darum aber nur, weil Herr Hundertpfund die Lokalfarben nicht besonders zusammensetzt und in dem, stets schon aus ganz einfacher Vertheilung von Blau, Roth und Gelb oder aus den einfachsten Gegenfüßen hervorzubringen stehenden, richtigen undurchsichtigen Schatten mit anbringt, — und daher bei seinem ganz anderen, viel umständlicheren Verfahren, das offenbar ohne die größte Geschicklichkeit sehr leicht zum Bunten führt, ohne jene ungleichmäßige Auftragung der Uebermalungsfarbe, sonst alle drei Stammfarben zu einem hübsch Schattengrau sich vereinigen, und er also dann gar nicht Lokalfarbig es mehr haben würde.

[4] Vergl. Kunstblatt Nr. 8 von 1841.

Digitized by Google

wenn man die durch Brunge ins Deutsche übertragene und vielfach benutzte französische Anweisung zur Oelmalerei von Bouvier betrachtet, in welcher vorgeschrieben ist, jedesmal, wenn nur ein Bortel gemalt werden soll, über 120 Linten (!!) auf die Palette zu setzen, und diese Mischungen nun, so wie der Maßarbeit seine Farbenkünstler nach der Schattirung wählt und zusammensetzt, mit dem Pinsel, wie es Licht und Schatten fordern, neben einander hinzustreichen und nur sehr wenig mit dem Borstpinsel selbst zu verbinden; dasselbe saubere Verfahren auch bei der Uebermalung zu wiederholen u. s. w., oder wenn man gar die Kaufierung eines andern einflußreichen Künstlers vermissen: der junge Künstler brauche bloß seine Materialien kennen zu lernen, in allem Uebrigen aber müsse er sich selbst überlassen bleiben; jeder Anfänger, der zum Malen übergehe, male (aber!!) lange kalt, trübe, grau und unburchsichtig, bis er nach und nach zu einer besseren Ueberzeugung gelange u. s. w.

Bouvier's Anweisung und ein vom Herrn v. Quandt gefälltes Urtheil, in welchem gleichfalls auf das weit einfachere und erfolgreichere Verfahren der Alten zurückgewiesen wurde, veranlaßten mich zur Kaufsuchung eines unglich bequemeren, weniger zeitraubenden und sicreren Weges als der von Bouvier beschriebene ist, und bei diesem Suchen haben mir Goethe's Farbenlehre und der Artikel über dieselbe in Nr. 5 des Kunstblatts von 1829 die besten Dienste geleistet.

Das begonnene Unternehmen weit mehr als bisher zu fördern bin ich jedoch erst alsdann im Stande, wann zuvor mein heißester Lebenswunsch, den Rest meines Lebens ausschließlich der Malerei widmen zu können, endlich in Erfüllung gegangen seyn wird; zu welcher Erfüllung ich übrigens nunmehr alle Hoffnung habe, nachdem durch die jüngsten großen Zeitereignisse auch meinem Vaterlande Ruhestein ein neuer Tag angebrochen ist, der gewiß auch die einheimische Kunst zur fröhlichsten Blüthe treiben wird.

Was ich über meine, nach Goethe ꝛc. bereits im Allgemeinen gebildete, aber von mir selber auch erst noch im Einzelnen weiter auszubildende Malweise zur Zeit vorerst nur beiläufig sagen konnte, das habe ich in meinen beiden herausgegebenen Schriften[1] mitgetheilt, und schon von dem in der ersten (von 1839) darüber einstweilen Mitgetheilten hat u. A. Herr Steinkopf in Stuttgart bei einem ausgezeichneten Gemälde für die Ethyrinsaffin von Oranien einen rühmlichen verfuchsweisen Gebrauch gemacht, wie aus folgenden Worten im Kunstblatte vom 10. Sept. 1839 hervorgeht: „Der Künstler hat sich dabei der Harzmalerei nach dem Werke von Knirim bedient. Der Versuch ist meisterhaft gelungen. Das Bild hat eine Kraft, Klarheit und Wärme, die zur besten Rechtfertigung des neuen Verfahrens gereichen."

In der Einleitung, S. 1 und 2, behauptet Herr Hundertpfund: alle Diejenigen, welche vor ihm über Malerei geschrieben, hätten, was die Hauptsache sey, den richtigen Grundstein dazu (das Naturgesetz der Farbenforderung) gar nicht gefunden. Hierauf entgegne ich: Goethe ist und bleibt wenigstens unter den Neuern der erste Erfinder desselben.

Wiellich hat schon vor 37 Jahren Goethe in seinem, „dem Maler zu Liebe" geschriebenen Werke „Zur Farbenlehre" (von 1810) wissenschaftlich gründlich gezeigt, daß auch bei den Farben ein Höhen und Drücken, ein Oben und Unten, ein Zuwer und Hernach, eine Berthellung, eine Vereinigung, kurz, ein Gegensatz flattade, und zwar in einem hohen, mannigfaltigen, entschiedenen, belehrenden und fesselnden Sinne.[2] Insbesondere hat er, unter Mittheilung eines illuminirten Farbenkreises, in der sechsten Abtheilung deutlichst hingewiesen auf die naturgemäße Harmonie der sich einander fordernden, der sich gegenseitig entsprechenden Farben, die sich zuletzt auf drei einfache Gegensätze zurückführen lassen:

Gelb fordert Rothblau,
Blau fordert Rothgelb,
Purpur fordert Grün,

und umgekehrt; wobei man drei Stamm-, Ur-, Grund- oder Hauptfarben anzunehmen genöthigt wird. (Farbenl. § 809 u. 810.)

Und der ungenannte Verfasser der vertrefflichen „Bemerkungen über das Kolorit in Bezug auf Goethe's Farbenlehre" in Nr. 5 des Kunstblatts von 1829 hat die von Goethe im § 885 gelassene individuelle unpraktische Ansicht,[3] daß das harmonische Kolorit oder die eigentliche harmonische Wirkung nur alsdann entstehe, wenn alle Farben neben einander im Gleichgewicht angebracht seyen, stillschweigend berichtigend durch ein übergezeugend, auf jenen großen Fund Goethe's theoretisch gegründetes, meisterhaft-praktisches Beispiel gleichfalls längst dargethan, daß diejenigen Farbengegensätze, woraus immer eine Totalität der Farben oder die allgemeine völlige Harmonie des Kolorits (zu welchem letzteren ja höchst wesentlich auch die Schatten gehören) entsteht,[4] ganz einfach, leicht, sicher und vollständig in die zu impastirende oder undurchsichtige hellere Untermalung und in die lasirend oder durchsichtig auszuführende dunklere Uebermalung der Gestalten gelegt werden können;

[1] Die nämlich hauptsächlich erst nur das Farbenbindemittel betreffen, als mit welchem man, um ganz frei und sicher malen zu können, vor allen Dingen im Reinen seyn mußte, besonders bei der vortheilhaftesten Behandlung mit Gegenlag- und Lasurfarben nach dem Vorgang der besten alten Meister. Die Titel beider Schriften sind: A. Die Harzmalerei der Alten. Leipzig, 1839, bei Friedrich Fleischer. B. Die endlich entdeckte wahre Malertechnik des klassischen Alterthums und des Mittelalters, sowie die von erfundene Vollommachtmalerei oder wesentlich verbesserte Lucanus-Knirim'sche Harzmalerei. Nebst einer vollständigen Lösung des Problems der alten Enkaustik und der angeblich alten Freskomalerei. Leipzig, 1845, bei Fr. Fleischer.

[2] Vergl. den deßhalbigen Ausspruch in Prof. Joh. Tobias Mayer's Naturlehre, unter der Ueberschrift: „Theorie der Farben" und Zelter's „Offenes Sendschreiben über die Goethische Farbenlehre" vom 20. August 1810 in dem Kunstblatte, sowie im Allgemeinen auch Dr. Clemens' Lobrede in den Nrn. 209 bis 213 des Morgenblatts von 1847.

[3] Mit welcher das vom ihm erforschte und oben angeführte, feststehende Naturgesetz — der Farbenforderung zur Harmonie — aber ja nicht zu verwechseln ist.

[4] Es gibt auch solche Farbengegenüberstellungen (Gegensätze), woraus gewöhnlich keine, und selbst bei freien Kompositionen nur höchst selten oder nie eine Totalität oder Versammlung aller Farben im genauesten Gleichgewicht entsteht, nämlich die, nur neben einander vorkommen können den Lokalfarben, welche, weil sie dem Orte und den Gegenständen angehören, nicht beliebig abzuändern stehen und doch unendlich verschieden vorkommen; die übrigens aber auch schon vollkommen beseitigen, wenn sie nur zufällig, die Formen angewessen sind, was welche, falls sie auch einander ganz widerstreiten, durch eine künstliche Beleuchtung oder theilweise Beschattung dennoch in Harmonie zu bringen oder erträglich zu machen sind.

[5] Die Möglichkeit einer vollständigen Schattenbildung mit eigentlichen Farben (ohne Schwarz) erklärt Goethe, die Farben Halbdichter, Halbschatten nennend, im § 559 so: „Die zusammengesetzten Farben tragen die Dunkle in die Mischung ein. Je dunkler die Farben sind, beste dunkler wird das entstehende Grau, welches zuletzt sich dem Schwarzen nähert. Je heller die Farben sind, desto heller wird das Grau, welches zuletzt sich dem Weißen nähert." Bei der Zusammensetzung der Farben zum Schattendunkel macht es aber nach einem gewissen Unterschied, ob dieselbe durchsichtig oder undurchsichtig geschieht. Gegen das aus einer durchsichtigen Mischung derselben hervorgehende kastvolle, tiefe, klare Dunkel erscheint das aus einer undurchsichtigen Mischung erlangte Schwarz oder Grau nur wie ein Schmutz.

Digitized by Google

welcher höchst zweckmäßigen und zu einem schönen Kolorit durchaus nothwendigen Farben-Uebereinanderlegung, zur richtigsten, naturgemäßen Schattenbildung und gleichzeitigen völligen Harmonisirung der Gemälde, auch jene Goethe'schen allgemeinen Ausdrücke: ein Unten und ein Oben, ein Zuvor und Hernach, eine Vertheilung, ein Gegensatz, eine Vereinigung u. s. w. aufs Genauste entsprechen.

Die nachzuahmende Natur selbst bringt zwar, wie die bekannten Lichtbilder lehren, den, alles Sichtbare in vollständiger Harmonie haltenden und im Tone ganz farblosen gewöhnlichen Schatten oder das, die Körper begleitende und durchs Licht mehr oder weniger erhellte Dunkel mittelst wirklicher Vereinigung, gegenseitiger Durchdringung, völliger Selbsterstörung oder gänzlicher Aufhebung der drei Hauptfarben oder aller Farben im Gleichgewicht hervor. Allein da die natürlichen Helldunkeln Schatten, als aus erlenchteten (vom Licht durchdrungenen) halbschattigen körperlosen Farben (ecloros) gebildet, zugleich auch durchsichtig sind, weßhalb die Lokalfarben der Körper auch nach im Schatten erkannt werden können, und dieses daher auch in naturgetreu seyn sollenden Gemälden aufs Sorgfältigste beobachtet werden muß; der Künstler es aber immer nur mit den stellvertretenden körperlichen Farben (Pigmenten) zu thun hat, die er durch seine Kunst erst vergeistigen soll, so ist er gezwungen, zu einem Kunstgriff seine Zuflucht zu nehmen; und da haben nun die ausgezeichnetsten Koloristen von jeher sichtlich den erdenklich besten gewählt, indem sie, um ihre helleren und dunkleren Schatten zu malen — unter Beibehalt der Wesen als Hauptlichtinte — einen Theil der Farbensumme oder Totalität (mit mehr oder weniger Weiß) in die Untermalung brachten, den übrigen Theil aber (ohne Weiß), dünn übermalend, ganz einfach überhergehen, wodurch nämlich einzig und allein die beiden Haupteigenschaften des gewöhnlichen Schattens in der Natur, Farblosigkeit (richtiger Ton) und Durchsichtigkeit (Sichtbarkeit der Lokalfarben im Schatten) zugleich, erlangt werden können.

Solchergestalt kann also nunmehr wieder aufs einfachste, leichteste, sicherste und zugleich geheimnißvollste das Kolorit eines jeden Gemäldes, die Lokalfarben mögen die Farbenetalität gleichfalls darstellen oder nicht, dennoch in eine vollständig genügende allgemeine reizvolle Harmonie gebracht werden, ohne daß etwa die hierzu dienenden richtigen Schatten sich monoton, eintönig, unsichtbar ausnehmen; weil jede, noch erkennbar bleibende oder hervorscheinende Lokalfarbe ihren durchsichtigen Schatten, der an sich selbst allerdings farblos, eintönig und nur heller oder dunkler ist, anders färbt (so daß also die Schatten doch eben so mannigfaltig farbig erscheinen, als es die beschatteten Lokalfarben sind) und in diesem so gemalten doppeltfarbigen Schatten auch die Elemente, die fordernden und die geforderten Farben, aus denen er entstanden ist, mit einem Kennerblick immer noch erkannt werden können, während der Laie nur ein klares Dunkel zu sehen glaubt, das dem in der Natur herrschenden Schatten täuschend ähnlich ist. Der allgemeine Schatten aber beherrscht das gesammte zufällige Kolorit des Orts und der Gegenstände — das bei dieser geregelten vereinigten Impast- und Lasurmalerei, unter gehöriger Mischung und Mitauftragung, zugleich seine größte Pracht, seinen höchsten Reiz, seine geheimnißreichste Natürlichkeit entfaltet — und setzt diese lokalfarben, selbst die „allerunvereinbarsten," in einen wahren wiedlichen Zusammenhang, wie z. B. Rembrandt gezeigt hat.[1]

In der That gibt es zu der nothwendigen Lokalfarben-Zusammenstimmung oder zur Erlangung eines wahrhaft harmonischschönen Kolorits kein anderes beständig anwendbares Universalmittel, als die Bildung des farblosen und transparenten Schattendunkels aus getrennt aufgetragenen und zum Theil durchsichtig gehaltenen Gegenfarben. Dieses Schattendunkel[2] ist die absolute Einheit der Stammfarben-Dreiheit; weßhalb es auf alle Lokalfarben, die ja auch sämmtlich von letzterer abstammen, eine wirklich verbindende oder harmonisch machende Kraft ausübt, um so sicherer, da es wegen seiner eignen Farblosigkeit zu jeder Farbe eine gleiche Neigung hat.

Daraus, daß in dem wahren Schatten die, von dem Auge zur Empfindung von Harmonie (d. h. Einstimmigkeit) oder zu seiner Befriedigung verlangt werdende Farbengesammtheit, obgleich nicht immer erkennbar, wirklich enthalten ist, erklärt sich nun auch „das außerordentliche Behagen, das man bei dem wohlbehandelten Hellbunkel farbloser Gemälde (grau in Grau) und ähnlicher Kunstwerke empfindet." (Vergl. Goethe's Farbenlehre § 34.)

Durch die helleren und dunkleren Schatten oder durchs Helldunkel geschieht aber in der Kunst, Körper auf Flächen nachzubilden, namentlich in der Malerei, das bei weitem Meiste und Wichtigste,[3] wie die lebenvollen Lichtbilder gleichfalls lehren, da ja diesen Bildern zu ihrer Vollenmenheit weiter nichts mehr mangelt, als die Farbe des Lebens, die Lokalfarbe, die sie aber eben darum nicht auch zugleich haben können, weil sie mittelst der Farbengesammtheit hervorgebracht sind, und daher im Augenblicke ihrer Hervorbringung nicht der geringste Farbenrest zu ihrer Kolorirung übrig war.

Da also von der Natur die Schatten der Körper mittelst harmonischer Vereinigung der drei Hauptfarben hervorgerufen werden, so braucht man, um die Formen oder das Körperliche täuschend nachzuahmen, nur die Schatten in allen Abstufungen oder das Helldunkel durch ein ähnliches Mittel richtig auszudrücken; denn das Helldunkel macht ja „den Körper als Körper erschienen, indem uns Licht und Schatten von der Dichtigkeit belehren." Und daraus folgt weiter, daß wenn man von den Lokal-, Licht- und Widerscheinfarben absieht, die ganze übrige harmonische Ausführung eines Gemäldes im Schattenmalen besteht. (Im richtigen Malen der Schatten ist die richtige Ausdrückung der Lichter oder Erhobenheiten mit enthalten, weil ohne Licht kein Schatten möglich oder kein Körper, der ihn wirft, sichtbar ist.)

Das unklare, tode, undurchsichtige Schwarz und Grau ist zwar mit dem farblosen Dunkel der Schatten hinsichtlich des Tons (d. h. der Farblosigkeit) so nahe verwandt, daß dieserhalb schon jene farblosen (schwarzen oder grauen Bilder) völlig harmonisch sind; allein farbige Bilder verlangen zu ihrem schwebenden, leichten und doch vollkräftigen, durchsichtigen Schatten durchaus ein klares, wirklich transparentes Dunkel,[4] damit die Lokalfarben in aller Reinheit darunter und nicht darüber zu liegen scheinen, nicht von unten oder innen her verdüstert, nicht beschmutzt, nicht geschwächt, nicht getödtet, sondern frisch leben

[1] Vergl. A. R. Mengs' hinterlassene Werke. Halle, 1786. 3ter Bd. S. 261.

[2] Nicht aber eine gewöhnliches Schwarz aus Kohle rc.

[3] Diese Körperdarstellungen mittelst des Helldunkels sind ausgeführte Zeichnungen, und die Mittheilung der bloßen Lokalfarben, sowie der Lichtfarbe und farbigen Widerscheine, ist das eigentliche Kolorieren.

[4] Das aber dunkelfarbige der Ferne, z. B. der duftigen Hintergründe in Landschaften, durch Einmalen eines aus den drei Hauptfarben im Gleichgewicht zusammengesetzten Grauen erlegt werden muß, damit durch die tieftigen Schatten des Vordergrundes und durch die schwachen Schatten des Hintergrundes gleichsam ein großer Raum oder viel Luft, welche durch ihre Dichtigkeit die Schatten nuklar erscheinen läßt, zwischen beide komme.

Digitized by Google

bleibend und gleichsam als reigende farbige Nebenlichter oder „Halblichter“ von innen heraus leuchtend, nur genügend verdunkelt oder ordentlich beschattet werden und solchergestalt ein geisterhaftes Leben, ein leises Weben, eine bleibende „Regung“ der Federnarben (untermalten) und der geforderten (übermalten) Schattenfarben „nach jeder Seite“ (zur Wahrnehmung einer wirklichen Farbenharmonie im Schatten), ein energisch vordringendes Helleres und ein kraftvoll zurückhaltendes Dunkleres (ein abermaliger Gegensatz — von Hell und Dunkel —), sowie ein scheinbares Aufwachen und Wiederzurückweichen der auch im Schatten rein gehaltenen Lokalfarben in die Gemüthe kommt.

Wenn daher der Herr Dr. Lucanus zu Halberstadt in der Nr. 40 des Allg. Anzeigers d. D. von 1846 über ein von mir, ohne viele Uebung und ohne einen Lehrmeister im Koloriren gehabt zu haben, gemaltes Prodebild — in Uebereinstimmung mit dem oben angeführten Urtheil über das Steinkopf'sche — sagt: „er habe dieses Balsamwachsgemälde, an dessen vollständiger Halbkarrett er keinen Augenblick zweifle, außerordentlich klar und rein in den Farben gefunden,“ und zwar dennoch, obgleich ich alle diese Lokalfarben, die auf einen ganz kleinen Theil in einen helldunkeln (durchsichtigen) Schatten gesetzt hatte [1] (weil das mein Verbild, ein trefflicher Steindruck nach Rembrandt's „Jakob segnet die Söhne Josephs“ in der Kasseler Galerie, verlangte), so liegt die Ursache von dieser „außerordentlichen Klarheit und Reinheit 2c. der Farben“ nicht etwa allein in dem dazu — allerdings zwar mit ganz besonderem Vortheil — benutzten neuen Lucanus-Knirim'schen Farbenbindemittel aus Copaivabalsam und Wachs (das in meiner zweiten Schrift genau beschrieben ist), sondern hauptsächlich auch in der dabei regelmäßig ganz bequem oder leicht angewandten und in meinen beiden Schriften näher angegebenen Methode: nach Goethe's Farbenlehre zc. wieder, wie ehemals, mit Gegenfarben auf die einfachste Art den Schatten zu malen und auch die Lokalfarben mittelst lasirenden Uebermalens durchsichtig zu mischen.

Zu den Lasuren sind auch verdünnte Deckfarben dienlich und nöthig; und mit dünnen oder Lasurungsfarben läßt sich durch mehrere Aufträge (unter fetter bequemster Verbesserung der Modellirung und Färbung) auch eine genügend dicke Farbenpaste bilden, wie es denn z. B. Albrecht Dürer gemacht hat, der von einem seiner Eingezogenen-Temperabilder [2] sagt, er habe es „mit großem Fleiß unters, über- und ausgemalt, etwa fünf- oder sechsmal, und darnach noch zwiefach übermalt, damit es lange Zeit währe“ zc. [3]

(Schluß folgt.)

[1] „Es ist nicht so leicht, eine reine, warme, klare und durchsichtige Farbe, und vorzüglich im hellen Schatten („Helldunkel“), auf einem Gemälde hervorzubringen.“ (Gerstäcker, Anweisung zur Oelmalerei. München. 1843. S. 23.)

[2] Mit Dürer's glaubhafter Versicherung einer fünfhundertjährigen Frischerhaltung und vollendeten Ausführung dieser seiner Bilder stimmt das anerkennende überein, was Professor Friedrich Müller zu Kassel in der Beilage zur Nr. 359 der Kasselschen Allgemeinen Zeitung von 1835 über ein Temperabild Rafael's von Urbino — dem, nach Vasari, Dürer sein, gleichfalls mit (Tempera-) „Wasserfarben“ unmittelbar auf ganz feine Leinwand ihnen gemaltes nur dahre „auf beiden Seiten sichtbar“ gewesenes eigenes Bildniß zum Geschenk machte — geurtheilt hat: „Was die Härtung anlangt, so stimmt dieselbe auf das genauste mit derjenigen überein, welche wir in den vollkommensten Arbeiten Rafael's finden, glauben aber die Ausführung eher a tempera als in Oel annehmen zu müssen. Für diese Ansicht spricht sowohl die weichlosverlorene Frische und Glut der Färbung, als auch die nicht zu verkennende Uebereinstimmung mit den erwiesenen Malereien a tempera von derselben Hand.“

[3] S. Morgenblatt Nr. 222 von 1840, worin ein Auszug aus Dürer's Begleitungsbriefe an den Rathsherrn Heller in Frankfurt abgedruckt ist, der das Nähere enthält.

Nachrichten vom Juli.

Personliches.

Legationsrath v. Reumont ist, nach längerem Aufenthalt in Italien, nach Deutschland zurückgekehrt. Demselben ist im Laufe des vorigen Jahres vom Könige der Belgier das Offizierkreuz des Leopoldsordens, vom Großherzoge von Toscana das Ritterkreuz des Verdienstordens vom h. Joseph verliehen worden.

Versteigerung.

London. Am 11. Juli hat hier die Versteigerung der Sammlung Beyer aus Wien stattgefunden und in der Hauptsache folgendes Resultat ergeben: Landschaft von Hobbema mit einem Weg durch den Wald, um 600 Guineen verkauft. Küstenansicht von Claude le Lorrain, um 520 Guineen. Auf diesem Gemälde hat der Maler sich selbst, am Ufer stehend und zeichnend, angebracht. Italienische Landschaft von J. van A. Both, um 360 Guineen. Küste von Scheveningen in warmer Luft, von Backuysen, aus den Galerien Calonne und Denon, um 360 Guineen. Eine Gemäldeverlauferin von W. Mieris, um 200 Guineen. Kartenspieler, von demselben, um 175 Guineen. Inneres einer Küche von David Teniers, um 100 Guineen; wandernde Musikanten von Jsaak Ostade, um 100 Guineen 1 Schilling. Die ganze Sammlung trug 4100 Pf. Sterl. oder 102,500 Fr. ein. Das Bild des Mauritio, „die Verlobung der h. Jungfrau,“ früher Eigenthum Joseph Bonapartes und des Herzogs von Bellano, wofür Herr Nieut 40,000 Fr. bezahlt hatte, stieg nicht über 1600 Guineen oder 39,000 Fr. und wurde behufs den dem Eigenthümer zurückgegeben.

Ausstellung.

Brüssel. Bei der Kunstausstellung für 1848 sollen zwei Geschwornengerichte eingesetzt werden, das eine mit dem Zwecke, die Zulassung von Kunstgegenständen zur Ausstellung zu verfügen, das andere, um die Vertheilung von Belohnungen und Auszeichnungen, sowie den Ankauf von Gemälden vorzuschlagen. Dieser Beschluß enthält eine wichtige Neuerung. Früher wurden die Angelegenheiten der Ausstellung durch ein Comité besorgt, welches ganz von dem betreffenden Minister gewählt war; eine Maßregel, gegen welche die Künstler seit vielen Jahren regelmäßig Protest eingelegt hatten.

Versailles. Unmittelbar nachdem der diesjährige Salon im Louvre zu Paris geschlossen war, eröffnete man hier eine Ausstellung von Werken von Versailler Künstlern. Zu den wichtigeren Beiträgen gehören Bilder von Horace Vernet, Schnetz, Lepoitevin, Boisselier, Wachsmuth, Jonaine u. A. m. Zugleich ist eine Verlosung veranstaltet und soll für die Erhaltung eines Kunstvereins im Departement der Seine und Oise dienen.

Akademien und Vereine.

Berlin. Bei der Berlosung der von dem Vereine der Kunstfreunde im preußischen Staate erworbenen Kunstgegenstände fielen das Oelgemälde von Hopfgarten: „Burggrof Friedrich von Hohenzollern verhaftet den vom Konzil zu Konstanz entflohenen Papst Johann XXIII.,“ an den Kaufmann Lether dahier, das Gemälde von Kolbe: „Georg Frundsberg, Feldhauptmann Kaiser Karls V., an der Spitze seines Kriegszugs nach Italien,“ an den Oberlandesgerichtsrath Ribbeck; B. Meyerheim's: „Kalb am Wege,“ an den Kaufmann A. Goepins; dessen „Landmädchen“ an den Apothekerlehrling in Brigwalk; Koerschmer's: „das Innere einer arabischen Kaffeehauses,“ an den Gutsbesitzer v. Gröne auf Gieraltowitz; Eschborn's „Penteliken bei Athen“ an den Gartenvorsteher Lenné. Auch wurde verloost u. a. 30 Abdrücke vor der Schrift des Kupferstichs von Teichel nach E. Meyerheim's „Hasgerin.“ 30 Abdrücke vor der Schrift des Kupferstichs von G. Eichens nach Begas: „Kommt her zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seyn;“ 25 Abdrücke des Kupferstichs von Ottermann nach Hensel's: „Als Knaben reite Meerfahrt.“ Die Vereinsgabe besteht in Abdrücken von Teichel's Harzerin nach Meyerheim.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 43. Donnerstag den 31. August 1848.

Literatur.

Die Malerei auf ihre einfachsten und sichersten Grundsätze zurückgeführt. Eine Anweisung, mit ganzen Farben alle Halbtöne und Schatten ohne Mischung zu malen. Von Liberat Hundertpfund. Augsburg, J. Walch'sche Kunst- ꝛc. Handlung, 1847 (133 S. 8., mit 3 lithogr. Tafeln und 24 Farbedrücken).

(Schluß.)

Nach Aufgedung der — dem Malen mit Gegensatzfarben besonders günstig gewesenen — alten Eis-Feigenmilch-Temperamalerei und nach Ausdehnung der Encke'schen Harzölmalerei in eine bloße Oelmalerei hatte man aber alle Ursache, sich vor dem wiederholten dünnen Uebermalen oder Lasiren mittelst reinen Oels gar sehr zu hüten, wie Herr Fernbach in seiner Anweisung zur Oelmalerei S. 24, 73, 79 ꝛc., als ein zuverlässiger gründlicher Chemiker, nachgewiesen hat; und so ist es denn auch gar kein Wunder, daß die in Rede stehende Malweise der Alten sich in neuern Zeiten ganz verlor, wozu auch das nicht wenig beigetragen haben mag, daß man bei den (ihres viel langsameren Trocknens wegen sich viel leichter beim Impastiren verschmelzen lassenden) neueren Oelfarben nicht mehr nöthig zu haben glaubte, den Schatten mit wiederholten Aufträgen von Farbengegensätzen erst hervorzubringen, sondern das Einmischen von Schwarz ꝛc., zum Schattiren gleich auf der Stelle, für förderlicher hielt, besonders da dick oder steif angemachte Oelfarben eher trocknen als verdünnte, durch welche letzteren auch zu viel Fettes, zur Erzeugung der höchst verderblich wirkenden Oelfäure, in die Bilder (Oelgemälde) gekommen seyn würde.

Keine andere als die Methode mit Gegensatzfarben und nicht mit Schwarz ꝛc. den Schatten zu malen und Lasuren auch zur durchsichtigen Mischung der Lokalfarben anzuwenden, welche alte Malweise bei der einfachen dünnen Uebermalung der aufs sorgfältigste dazu vorbereiteten Untermalung auch eine unglaubliche Schnelligkeit, große, breite, freie Pinselzüge ohne Quälung der Farben erlaubt, kann Vasari verstehen, indem er sagt: „Giorgione da Castel Franco habe die neue,[1] im Kolorit mehr harmonische und feurige Weise nach Venedig gebracht," welche nachher durch Tizian und Correggio zur höchsten Ausbildung gelangte. „Ridolfi S. 89 macht mit Recht darauf aufmerksam, daß Giorgione sich weniger und einfacher Tinten bedient habe,[2] wie Apelles und Echion d. Ä. ebenfalls nur mit vier Farben[3] gemalt. De Piles bemerkt, daß die Kenntniß der Gegensätze[4] den Hauptcharakter seiner Malerei ausmache."[5]

Eben darum, weil auch Correggio dieser besten Malweise sich bediente, nannte Dr. Schorn anmerkend: „Seine Malweise kannte man eine Farbenverklärung von der des Lionardo (da Vinci) nennen, denn Alles, was bei diesem noch dunkel und schattig (schwärzlich, düster), ist bei ihm hell, farbig und klar geworden; aber er malte, wie Giorgione, mit breitem Pinsel, mit großen Zügen, so daß er im Malen mehr modellirt als zeichnet."[6] Das Bildniß seines Arztes in Dresden würde man, wie schon Hirt bemerkt, für die Arbeit eines Venezianers halten können. Zwischen Correggio und Lionardo ist noch ein größerer Abstand, wie zwischen Tizian und Gio. Bellini, welche beide doch den Giorgione noch in der Mitte haben." Der Anmerkende hatte also Grund genug zu dem Ausspruch: „Vasari irre wohl, wenn er annehme, Giorgione habe seine Art zu malen nach Lionardo gebildet. Seine Farbenbehandlung sey eine ganz verschiedene und ruhe offenbar auf der seiner Meisterz Gio. Bellini." Diese große Verschiedenheit in der Malweise des Giorgione und der des Lionardo da Vinci besteht nun darin: Giorgione untermalte die Schatten mit Gegensatzfarben und übermalte diese forderndem Farben mit den geforderten, wodurch er das, die Lokalfarben verdüsternde Schwarz bei der Schattengebung oder Modellirung ganz vermied. Lionardo dagegen wußte nun zwar auch vortrefflich zu schattiren, d. h. seine Schattentinten mit bewundernswürdiger Feinheit abzustufen, aber er gab — statt durch lebende Gegensatzfarben — durch eine todte „genaue oder bräunliche Untermalung die Beleuchtung und Modellirung (oder die hell-dunklen Schatten) an," und übermalte nun zwar nachher auch mit „Lasur"-Farben, in den Lichtern stark, in den Schatten dünn und durchsichtig, aber wieder nicht (die letzteren) mit entgegengesetzten Farben, wozu ja entsprechende farbige Gegensätze nicht in seiner Untermalung lagen. So kam denn bei seinem Verfahren auf die gleich grau untermalten (hinsichtlich der Farblosigkeit also schon fertigen) Schatten bei der Uebermalung nur noch eine durchsichtige Lokalfarbe, die nun aber freilich durch das hervorbringende Grau an allen Stellen, wo dasselbe nicht besser war, ihr Leben verlor oder zu dunkel, zu schattig, düster wurde. „Hiedurch (durch das

[1] Nämlich die von dem Schattenmalen mit Schwarz ꝛc., deren sich selbst Lionardo da Vinci noch bediente, ganz abweichende Weise. Vergl. das darüber weiter unten Gesagte.

[2] Die sind bei der fraglichen Methode wirklich auch nur nöthig, wie ich z. B. hinsichtlich der Aktschmalerei im vierten Kapitel meiner Schrift von 1839 gezeigt.

[3] Ohne allen Zweifel: 1) Gelb, 2) Purpurroth, 3) Blau, als die drei Hauptfarben zum Schattenmalen, nach Apollodor's Erfindung, und zur Mischung aller Lokalfarben, wobei man die durchsichtige Mischung oder die, von Plinius im 35. Buch 26 Kap., unter ausdrücklicher Angabe von (mit Feigenmilch temperirtem) „Ei", als Bindemittel, in zwei Beispielen gezeigte Art: aus zwei Farben eine dritte, schönere zu mischen, nicht vergessen darf, und 4) Weiß, als Hauptrepräsentanten des Lichts in der Malerei, zur Erhellung.

[4] Zur Schattenmalerei.

[5] Anmerkung von Hofrath Dr. L. v. Schorn.

[6] Herr Hundertpfund sagt dagegen S. 101: „Die ganze Malerei bleibt ein beständiges Zeichnen." Auf sein „Treimalen" paßt das wohl.

Digitized by Google

Nichtmalen mit theils lasirenden Gegensatzfarben oder durch den Gebrauch von Schwarz zum Schattiren, nicht aber eben durch das Lasiren überhaupt, dessen sich zu Giorgione, Tizian, Correggio u. A. bei ihrer Gegensatzmalerei gerade mit dem herrlichsten Erfolg bedienten und die es also eigentlich waren, welche solchergestalt das richtige „System der Lasuren“ ausbildeten,[1] gerieth er meist in einen zu dunkeln Ton.“[2] Den besten Beweis für die Richtigkeit dieser Erläuterung hat Vasari selbst geliefert, indem er zum Lobe eines offenbaren Fehlgriffe des großen Lionardo sagt: „Bewunderungswürdig ist, wie dieser Geist aus Verlangen den Gegenständen Rundung zu geben, eifrig trachtete, neben dunkeln Schatten den Grundton der noch dunkleren aufzufinden, wie er nach einem Schwarz suchte, welches schwärzer als die übrigen zu deren Schattirung geeignet wäre und durch welches die lichter noch glänzender erschienen,[3] bis er endlich jene ganz dunkeln Tinten entdeckte, in welchen gar kein Licht mehr ist, besser geeignet die Nacht als den schwächlichen Schein des Tageslichtes nachzubilden;“ dieß Alles aber geschah, um den Gegenständen mehr Rundung zu geben und die Kunst zur letzten Vollendung zu führen.“ Nach Vasari's eignen Worten hat aber doch „keiner mit mehr Rundung gemalt als Correggio“ und gleichwohl nahm dieser gar kein Schwarz zu seinen, deßhalb „hell, farbig und klar“ gebliebenen Schatten; hatte es auch (bei seinem Malen mit Gegensatzfarben, wodurch sich ja, wo es nöthig ist, gerade erst die allertiefsten Töne hervorbringen lassen), zur Schattirung wirklich gar nicht nöthig. „Das Schwarz, wenn auch mit (bacigem) Firniß angerieben, bringt Schaden, indem es verzehrende Trockenheit in sich hat, sey es nun Kohle, gebranntes Elfenbein, Rauchschwarz oder verbranntes Papier,“ sagt Vasari selber im Leben des Giulio Romano, nachdem er über ein Gemälde desselben so geurtheilt hat: „Wäre diese Tafel nicht ebenfalls allzusehr mit Schwarz überladen, wodurch sie sehr dunkel geworden ist, so würde sie sicher um vieles besser seyn, hiedurch aber gehen die Mühen, welche er dabei aufwandte, meist verloren.“

Herr v. Quandt tadelt darum mit vollem Recht, daß Bouvier in seiner Anweisung zur Oelmalerei vorschreibt, „alle Dunkelheit durch eine Beimischung von Schwarz und alles Licht aus Zuthat von Weiß hervorzubringen“ und macht zu solcher Vorschrift die schlagende Bemerkung: „Auch würde ein Zusatz von Schwarz zum Gelb niemals Dunkelgelb, sondern immer nur ein schmutziges Gelbgrün hervorbringen.“ Und darum habe ich der weiteren Bemerkung desselben Kunstrichters: „daß die, eine große Reinheit der Lokalfarben und in Erstaunen setzende Pracht des Kolorits sehr begünstigende Vollendung der Gemälde mit Lasurfarben den neuern Künstlern nie in dem Grade gelingen wolle, wie den alten Meistern, die wahrscheinlich ein leichter trocknendes, durchsichtigeres und reineres Bindemittel oder Farbenträger gekannt hätten,“ ausdrücklich und nachdrücklich noch hinzuzufügen, daß die nunmehr auch offenbar gewordene andere Hauptursache solchen Nichtgelingens lediglich in dem Nichtwiedergebrauchen der Farbengegensätze zur Schattendarstellung mittelst zweckmäßiger Lasuren liegt!

Zur allgemeinen Empfehlung des, durch meine zweite Schrift veröffentlichten neuen, klarzig geschmeidigen und doch viel besser als Oel trocknenden, auch in den Farben durchsichtigere und reinere bleibenden Farbenbindemittels zu meiner (von Herrn Hunderpfund's Weise ganz verschiedenen) Art mit Gegensatz- und hierzu unentbehrlichen Lasurfarben Staffelei- und auch Wandgemälde auszuführen, ist zwar schon das völlig genügend, was die Herren Professor Dr. F. Kugler und J. Schlesinger zu Berlin in Nr. 35 des Kunstblatts von 1846 darüber geschrieben haben. Aus einer gewissen Ursache setze ich mich aber doch sehr, hier auch noch etwas anführen zu können, was Herr Konservator Fernbach in München in seiner trefflichen Schrift über „Kenntniß und Behandlung der Oelfarben,“ von 1834, zum großen Lobe des Copaivabalsams — dieses, dem Herrn Dr. Fr. Lucanus in Halberstadt zu verdankenden harzigen Hauptbestandtheils meines Farbengemisches — gesagt hat: „Um das Oel (das allein die Ursache an der Veränderung der Farben ist) zum Austrocknen eines zu übermalenden Bildes (wenigstens) zu entdrehen, schlage ich dahrr den reinen Copaivabalsam[1] vor, weil dieser die Eigenschaft besitzt, den Theil, den man für einen Tag zu malen bestimmt, feucht zu erhalten, und weil er sich, wenn er rein (d. h. durch kein fettes Oel verfälscht ist) bis auf einen (bei dem bloßen „Anfeuchten“ freilich) unbedeutenden, für Gemälde und Farben unschädlichen Harzantheil verflüchtigt.“

Ueber das gereinigte und gebleichte weiße Wachs (meine Zuthat) aber brauche ich weiter nichts zu sagen, als daß dasselbe als eine „höchst dauerhafte Substanz“ allgemein bekannt ist und schon in den — neben der „gewöhnlichen“ oder „Pinselmalerei“ κατ' ἐξοχήν, a tempera- (Mischmittel-) oder „Ei“-Feigenmilch-Malerei[2] der Alten bestandenen — drei (ungewöhnlich) Arten der altgriechisch-römischen Griffel-, Grabstichel- und Schiffs-Enkaustik als alleiniges (mittelst Feuer, zur Schmelzung, angewandtes) Farbenbindemittel diente. (Bei der dritten Art von Enkaustik wurde indeß auch Schiffspech mit eingeschmolzen.)

Da die „vollständige Haltbarkeit“ oder „Unveränderlichkeit“ der Balsamwachsgemälde schon von verschiedenen Seiten her durch Sachkenner bezeugt ist, so braucht man wohl nicht darüber ängstlich zu seyn, daß die Balsamwachsfarben leichter als Oelfarben durch das gewöhnliche Putzmittel für Oelgemälde, aus Spiritus vini (Weingeist) und Terpentinöl, aufgelöst werden; denn ersteres wird bei Balsamwachsgemälden wegen ihrer vorerwähnten schädsparenden Eigenschaft und wenn man sie immer wohl in Acht nimmt, sobald keine Restauration, wie bei Oelgemälden, nöthig wird, und zweitens lassen sich die genannten Auflösungsmittel dadurch von ihnen fern halten, daß man auf die Rückseite nur das eine Wort

[1] „Durch die Lasuren der Maler entsteht eine viel geistigere Mischung, als durch die mechanisch-atomistische, deren sie sich gewöhnlich bedienen, hervorgebracht werden kann.“ (Goethe's Farbenlehre § 571.) Die Lasuren wollen aber auch zweckentsprechend angewendet seyn. Es gibt nur Ein richtiges System derselben, falsche hingegen wohl mehrere.

[2] Vergl. Dr. L. v. Schorn's Anmerkungen zu Vasari's Lebensbeschreibung des Lionardo da Vinci.

[3] „In den S. 31 (der G. Farbenl.) aus Saussure's Reise auf den Montblanc angeführten Stellen wird eines reinen, weißen Lichts und des dazu gehörigen grauen und schwarzen Schattens erwähnt. Goethe zeigt, daß diese Erscheinung nur in einer solchen Höhe möglich sey, und ich glaube, man kann hinzusetzen, daß sie sehr aufhören seyn muß und daß man wohl wünschen darf, sie für immer aus der Malerei 2400 Toisen hoch über die Meeresfläche verbannen zu können.“ (S. Kunstblatt Nr. 5 von 1829.)

[4] „Der Maler, der mehr den Schatten als das Licht beabsichtigt, wird nie wahre Täuschung hervorbringen, nie Wirkung der Farben erreichen.“ (Dr. J. Rour.)

[1] Von Herrn Fernbach, aus Gründen der Chemie, den mit fettem Oel vermischten Copaivabalsam zu dem fragtichen Nebenzwecke schon für unbrauchbar hält, so muß ich um so mehr davor warnen, meinem Balsamwachsgemisch etwa noch Leins oder Mohnöl zuzusetzen.

[2] Vergl. die beiden ersten Anmerkungen von Dr. Schorn zu Vasari's „Leben des Antonello von Messina“ über diese auch im Mittelalter noch fortbestandene Art Temperamalerei

Digitized by Google

schreibt: „Balsamwachsgemälde.“ Ein für Gemälde dieser Art ganz unschädliches Reinigungsmittel zu finden, ist den Herren Chemikern gewiß nicht unmöglich.

Die in Nr. 35 des Kunstblatts von 1846 gerügte „Schwierigkeit der Behandlung“ meines Farbengemisches endlich wird auch total verschwinden, wenn man nur nicht auf die jetzt gewöhnliche Delfarbenart immer meist pastos damit malt, sondern es streng auf die von mir zu dessen ganz bequemer Anwendung ermittelte Weise anwendet, die ich aber leider wegen gar zu großen Zeitmangels, lange noch nicht speziell genug zum allgemeinen gehörigen Gebrauche des Gemisches habe beschreiben können, welche nähere Beschreibung aber darum nöthig ist, weil man durch jede Abweichung von den Grundregeln einer Technik sich selbst straft, und dieses Selbststrafen verhütet werden muß. Daß aber der Herr Prof. Schlesinger in Berlin jene „Schwierigkeiten“ dennoch bei seinem so rühmlichen Probemalen damit bezeugtermaßen schon völlig überwunden hat, das ist ein Beweis nicht allein von seiner ausgezeichneten Geschicklichkeit, sondern auch von seinem speziellen Vertrauen mit der durch ihn schon früher entdeckten und diesem neuen Bindemittel am angemessensten, ähnlichen Verfahrungsweise der besten alten Ei-Feigenmilch-Temperamaler, deren größter Vortheil nämlich gleichfalls im wiederholten dünnen, lasirenden und desto schnelleren Malen mit Gegensatzfarben, sowie ebenmehl in der „Unveränderlichkeit, großen Frische und Heiligkeit des Tones“ [1] bestanden. „Die alten Temperamaler — sagt Herr Prof. Schlesinger in seiner betreffenden Abhandlung — mußten bei dem Drange der Phantasie, der Frische und Lebendigkeit ihres Kunsttriebes, wobei es nicht genügte, ein angefangenes Werk mühselig zu Ende zu bringen, auf Mittel denken, die Schwierigkeiten bequem und leicht zu überwinden, um das Ziel auf dem kürzesten Wege zu erreichen.“ Obgleich nun Herrn Köster's Schriften: „Ueber Restauration alter Oelgemälde“ (Heidelberg, 1827, 1828 und 1830), in deren zweitem Hefte er selber das hierunter Folgende mitgetheilt hat und worin auch Herrn Prof. Schlesinger's Abhandlung (S. 35 bis 47) abgedruckt ist, mir am 14. August 1847, wo ich sie von der Krieger'schen Buchhandlung in Kassel erhielt, zum erstenmal zu Gesicht gekommen sind, oder wo ich ihren betreffenden Hauptinhalt (die Beschreibung einer Gegensatz- und Lasurmalerei mit Temperafarben) zuerst erfuhr, so wird sich doch zwischen der von Beiden beschriebenen Methode der besten alten Temperamaler und der schon in meiner ersten Schrift, von 1839, bezeichneten Weise, mit Harz- oder Balsamwachsfarben nach Goethe's Farbenlehre zu malen, in den wesentlichsten Punkten eine auffallende Uebereinstimmung zeigen. Heren Köster's Worte lauten: „Ganz sonderbar ist die Farbenbehandlung des Fleisches, welches zwar nicht immer, doch im Durchschnitt völlig grün untermalt, hernach mit einem Ton röthlich übermalt ist. Bedenkt man aber, daß Grün durch Roth rein aufgehoben wird, so begreift sich auch, daß hierdurch eine Doppelfarbe entsteht, welche eine Neigung nach jeder Seite in sich trägt und daß bei der röthlichen Ueberlage der Fleischtöne, die man sich bald dedender, bald weniger deckend, stärker oder schwächer in der Farbe, wärmer und kälter vorstellen muß, es in der Willkür des Malers steht, der Gesammtfarbe eine beliebige Wendung zu geben und sie nach seiner Absicht zu individualisiren, eine Methode, welche, da sie so einfach und förderlich ist, gewiß sehr sinnreich genannt werden darf. Wirklich hatte die a tempera-Malerei einen Grad der Feinheit und Delikatesse erreicht, worüber Derjenige erstaunen muß, welchem von jeher nur die Oelmalerei im Sinne gelegen. So zwingen große Talente die Kunstmittel, mit denen sie zu Werke gehen, zu einer Vollkommenheit hin, bringen es zu einem Thatbeschluß, der alles liebhabende Naisonnement verstummen macht, und der Restaurator wird bei Temperagemälden sich oft genug veranlaßt sehen, sein Allerbestes aufzubieten.“

Friedrich Knirim.

[1] Welche köstlichen Eigenschaften auch das Berliner Probebild, das Herr Prof. Schlesinger gemalt hat, laut des an dem schon erwähnten Orte abgelegten Zeugnisses des Herrn Prof. Dr. Kugler besitzt. Das Balsamwachsgemisch ist sogar noch feiner und geschmeidiger als das alte Eigelb-Feigenmilch-Gemisch.

Urkundliches zur italienischen Kunstgeschichte.

(Vergl. Nr. 20, 22, 24.)

4. Inventar des Nachlasses Gio. Antonio Bazzi's, genannt Il Sodoma. (Ungedruckt.)

»Anno Domini 1548 (1549) Indict. 7ª die vero Jovis xiiij Februarij. Inventarium bonorum acceptorum in T. (testamento) a Domina Beatrice olim filia Luce de Gallis sive Corona, et relicta domini Johannis Antonii Sodone, pro parte suarum dotium, et vigore sui instrumenti dotalis.

Eine Stigne in der erzbischöflichen Kurie, in der Comune von Murle, mit Haus, Wirthschaftsgebäude und Garten, mit allen Gerechtsamen und Geräthschaft.

Mehrere Köpfe, Antiquitäten und Malereyen, in einer Stube im Hause befindlich: sechs Farbenkasten und Anderes; ein Credenztisch, drei Holzstühle, sechs andere Kasten, drei andere Stühle, zwei hölzerne und ein Nebentisch, neu; zwei Degen.

Ein Gemälde der Leda; eine Lucretia; ein Bild des kreuztragenden Christus; ein Bild mit dem heil. Thomas; eine Auferstehung Christi; ein Gemälde, Christus wie er der Madonna erscheint; ein Bildniß des Pandolfe Petrucci; eine untermalte Leinwand mit einem todten Heiland; zwei Käfiche von Messingdraht und ein Kniepult mit zwei Porphyrplatten mit mehrfarbigen Steinen eingeraehmt; drei Stücke Marmor; eine Leinwand mit Landschaft, die Nacht oder Glashütte; ein Tisch; vier Tafeln von eingelegtem Holze; ein alter Kniepult; drei Landschaften; ein Christ an der Säule; eine Madonna auf Leinwand; ein Bild der heil. Katharina auf einer Holztafel; drei Porträte; ein Gemälde mit geschnitztem Rahmen; ein untermaltes Bild des Erzbischofs; eine Altartafel mit Vergoldung; ein Pfeilee von Haußein; ein Bild des Erzengels Michael; eine drei Ellen lange Leinwand, zu bemalen begonnen; zwei Porträte, die Saeazenin und die Tedeanerin; ein anderer Credenztisch und ein Papagei in seinem Käfich; eine große Altartafel von 6 bis 7 Fuß, mit Vergierungen von Niccolò di Begino; fünf Pulte; vier Stücke eines Rahmens von Nußholz; eine Matratze, ein Bett, vier Betttücher, zwei Ueberzüge, drei Kissen; ein Brodtschrank; eine kleine Kammer mit Holz und Geräthe von geringem Werth; eine große Altartafel; zwei steinerne Säulen; ein neues Faß, Feuereisen, ein kleiner Eßtisch, zwei Tischtücher, ein Handtuch, mehrere Gefäße.

Dreißig Stücke, Köpfe und Füße, in der Werkstatt.

Einundbreißig große und kleine Gefäße.

Ein Bastelief von Marmor, in die Wand eingelassen.

Ein Bild Ebeißi; mehrere Gegenstände aus der Türkei.

Ein Rund von Thon mit bildlicher Darstellung, vier Stücke mehrfarbigen Marmors.

Actum Senis in Terzerio Kamollie, populo Abbatie S. Donati in domo dicti domini Johannis Antonii Sodone etc.

Gegenwärtiges interessante Dokument (aus dem Archivio

Digitized by Google

de' Notari di Siena—Kogisti di S. Luca Salvini, Nr. 2386) verdanke ich der Güte des Dr. Gaetano Milanesi, dessen reicher Sammlung von Urkunden zur Kunstgeschichte seiner Heimath ich bei Gelegenheit des den Bildhauer Andrea dall' Agnolo betreffenden Schreibens (vergl. Kunstblatt Nr. 24) zu ernehmen Gelegenheit hatte. — Zu Vasari's Biographie des Giogi haben wir hier ein Belegstück. Bestätigt wird zum Theil, was er über des Malers Liebhabereien sagt und über die Thiere, die derselbe in seinem Hause hielt. (Vergl. Vasari, Pistojische Kunst. S. 886. Deutsche Uebers. IV. 346. In Rosini's Luisa Strozzi ist das Hausweben des tollen Künstlers nicht ohne Glück geschildert.) Wenn es wahr ist, daß Beatrice Galli, die wir hier als Witwe finden, von ihrem unbeständigen Gatten verlassen ward und von den Einkünften ihrer Mitgift lebte, während dieser im Spital starb, so schint letzteres, nach dem Nachlaß zu urtheilen, wenigstens nicht Folge von Mangel gewesen zu seyn. Das Vasari in der ganzen Lebensbeschreibung seiner Neigung gegen den Sodoma auf eine Weise Raum gibt, welche zu seiner sonstigen Mäßigung nicht stimmt, daß er Schimpfworte wie bestia, mattaccio u. s. w. nicht scheut (die mit dem sogenerosо cavaliere„o wie die Signorie von Siena ihn in einem bei Gaye (Carteggio inedito, II, 366) gedruckten Schreiben nennt, einen seltsamen Kontrast bilden) ward schon von Pater della Valle bemerkt und nach ihm von Rumohr, welchem Förster in seinen Anmerkungen zur deutschen Ausgabe mit Recht beipflichtet. Diese persönliche Abneigung hat auch auf das Urtheil über den Künstler Einfluß; denn Vasari hat zweifelsohne Soddoma's eminentes Talent nicht nach Verdienst gewürdigt.

Zur Erläuterung des Dokuments möge hier noch stehen, daß Murlo di Beseenado ein altes Lehn der Sienesser bischöflichen Kirche ist, zwölf Millien von der Stadt und sechs von Buonconvento entfernt im Cmdronethal gelegen (vergl. Repetti Dizionario della Toscana, III, 632), und daß Erzbischof von Siena in jener Zeit Francesco Bandini war, Sohn Salustio's und Bruder jenes Mario, welcher an der Spitze der populären Partei in seiner unruhigen Vaterstadt stand. Er bekleidete, ein seltener Fall, die erzbischöfliche Würde neunundfünfzig Jahre hindurch, von 1529 an.

Zu bemerken ist noch, daß auch hier die Rechtschreibung Sodone sich findet, wie in mehreren der von Gaye (a. a. O. 266 f.) mitgetheilten Schreiben. Ob der berüchtigte Ursprung des Namens auf diesen Grund hin in Zweifel gezogen werden darf, mag dahingestellt bleiben. Vasari setzt bekanntlich Razzi's Tod um fünf Jahre zu spät.

Nr.

Nachrichten vom Juli.

Akademien und Vereine.

Berlin. Das königl. Ministerium des Kultus hat am 14. Juli Nachstehendes veröffentlicht: Die Ergründung einer neuen Organisation für die Verwaltung und den Betrieb der Kunstangelegenheiten, und zwar mit Berücksichtigung sämmtlicher Gebiete der Kunst, ist von dem Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten bereits seit einigen Jahren als nothwendig erkannt und der zunächst Erforderliche zur Beobachtung derselben eingeleitet worden. Das Ministerium hat sich über die vorhandenen Bedürfnisse und deren zweckmäßigste Lösung, auch mit Berücksichtigung der betreffenden Verhältnisse des Auslandes und der dabei gemachten Erfahrungen nach Möglichkeit zu vergewissern gesucht. Es handelt sich hierbei vornehmlich um die zweckmäßigste Einrichtung der Schulen für die verschiedenen Zweige der Kunst (der bildenden Künste sowohl und des mit ihnen in Verbindung stehenden Kunstgewerbes, als der musikalischen und dramatischen Kunst); um die Art und Weise der Förderung des vorzüglich ausgezeichneten Talentes; um die Anstellung künstlerischer Arbeiten im allgemeinen, volksthümlichen Interesse und die verschiedene Weise, in welcher dieselbe, je nach den verschiedenen Kunstsphären, am angemessensten zu vermitteln ist; um die Sammlung und Erhaltung oder Vergegenwärtigung der Werke und Denkmäler älterer Kunst und um die Organisirung derjenigen technischen Kommissionen, welche die ausführende Kunst und die Werke derselben im Bereiche des Staats, namentlich der verwaltenden Behörde gegenüber, zu vertreten haben. Gegenwärtig liegt diese Sache der dortigen ästhetischen Behörde, so weit sie bisherige Aufgabe der letzteren berührt, vor, und werden deren Vorschläge demnächst erwartet. Inzwischen jedoch sind dem Ministerium bereits von Seiten verschiedener Künstlervereine Mittheilungen in ähnlichem Sinne, zum Theil mit schätzbaren Bemerkungen, zugegangen. Es kann dem Ministerium überhaupt nur erwünscht seyn, wenn diese Angelegenheiten zugleich möglichst vielseitig beleuchtet und demselben, sey es durch berufene Einzelne, sey es durch die Organe größerer, bereits bestehender oder zu diesem Zwecke baldigst zu bildender Vereine von Künstlern und Kunstfreunden, anderweite Vorschläge über die zu gründende neue Organisation gemacht werden. Indem ich daher alle dabei Betheiligte hiermit ersuche, in der angedeuteten Weise ihre Ansichten und Vorschläge mir zugehen zu lassen, bemerke ich nochmalig, daß es überall nicht auf die bildende Kunst allein, sondern ebenso auch auf Musik und Poesie in ihrer praktischen Bethätigung ankommt. Im Interesse der Sache, die nunmehr den möglichst baldigen Abschluß dieser Vorarbeiten nöthig macht, kann ich auf den Wunsch hinzufügen, daß diejenigen, welche derartige Mittheilungen zu machen geneigt sind, mir deren Einsendung nicht säumen mögen.

In der am 6. Juli abgehaltenen Sitzung der archäologischen Gesellschaft wurde vor neuste, 1ste Band der Annalen des archäologischen Instituts nebst den Platten des dazu gehörigen Denkmälerhefts näher besichtigt. Ein darin enthaltener Aufsatz von Raoul Rochette über die von ihm sogenannten phönizischen Vasen altgriechischer Kunst wurde besprochen. Es wurde bemerkt, daß dadurch diese von ihm fortgehaltene anpassende Benennung der, unverkennbar von ägyptischem Einfluß betheiligten altgriechischen Vasen gegenwärtig beschränkt, indem er die die zweitverbreitete und deshalb gleich unpassende Benennung phönizisch-babylonischer Vasen nach einem Ausdruck O. Müllers (Kleine Schriften II. 349) fabrikante; in der Hauptsache erklärte sich Herr Gerhard seiner, in der Abhandlung über die Kunst der Phönizier ausgesprochenen Ansicht getreu, zugleich lobte er die gegen Herrn Kramer und gegen ihn selbst von Raoul Rochette erhobenen Vorwürfe für unbegründet. — Derselbe wies neue Bücher über Vasen und Terracotten von Panofkaschen nach Brodendrücken gefertigten, deren Veröffentlichung Herr Achil in Kertsch für ein umfassenderes Werk beabsichtigt. — Der vormalige preußische Generalvikul in Jaffa, Geh. Rath Reigebaur, gab Bemerkungen über die reichen Münzfunde Dariens. — Herr Kruse debütirt die in den Memoiren de la Société archéologique de St. Petersbourg (deren drittes Heft vorlag) enthaltene Köhlerische Annahme von Marcellusköpfen auf Münzen. — Besonders angiebend war Herrn Panofka's, von einer Zeichnung begleitete Mittheilung über eine in Neapel von ihm angekaufte unedirte Vase, deren bildliche Darstellung „die erste Scene aus der Aristophanes Fröschen“ unverkennbar vor Augen führt. Herr Panofka bemerkte, daß dies die erste Vase sey, welche von auf uns gekommenen griechischen Komödienscenen ein treues Bild darbietet, und wies zugleich noch, wie zwei andere Komödienvasen von ihm (Mus. Blacas Nr. XXVI. und Cabinet Pourtalès Pl. IX.) früher veröffentlicht, von O. Müller und Andern mit Unrecht als Scenen aus den Fröschen des Aristophanes gedeutet worden, zumal wie darauf dargestellten Verse nicht die geringste Berechtigung dazu gebe. — Schließlich handelte ein reichhaltiger Bericht des Dr. Braun in Rom über die, trotz der ungünstigen Feiertagsfeier, bisher fortgesetzte Thätigkeit des dortigen archäologischen Instituts, wie auch über die wichtigen neuesten Entdeckungen des Herrn Campana zu Cäre — Entdeckungen, durch welche dieser unermüdliche Alterthumsforscher die Kenntniß etruskischer Gräber und Wandmalereien von Neuem bereichert hat. Sehr eigenthümlich und für die Geschichte der Malerei belehrend sind die dabei gefundenen, in die Grabermand eingelassenen Thonplatten mit farbiger Malerei.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 44. Donnerstag den 7. September 1848.

Berliner Briefe.

Von L. L. S.

Anfang Juni 1848.

(Fortsetzung.)

III.

Wir haben noch einen Punkt in Berlin zu besuchen, der uns mancherlei Einblicke in hiesiges und beiläufig auch in auswärtiges künstlerisches Treiben, in Wollen, Streben, Stimmung eines guten Theiles der heutigen Kunst zu geben vermag. Wir werden dort eine Menge künstlerischer Kräfte versammelt finden und uns im weiteren Umfange klar machen können, ob und was darunter eine wirklich verläßliche Kraft ist. Aber eilen Sie, mein Freund, eilen Sie: der Schluß der großen akademischen Kunstausstellung — denn dahin will ich Sie führen — ist vor der Thür, und es gibt dort Vieles zu sehen. Es ist die gewöhnliche Ausstellung, nur diesmal, statt die sonst übliche Herbstzeit zu beobachten, in den Frühling verlegt. Ich weiß nicht, ob man, verfänglichen Sinnes, die Ausstellung absichtlich zur Begrüßung all der Dinge angeordnet haben mag, die uns der Frühling dieses Jahres bringen sollte. Müßten wir nur, daß mit dem Schluß der Ausstellung und des Frühlings auch diese Bescheerung beendet wäre! und stünde uns nicht vielleicht noch ein heißer Sommer und ein kalter Winter bevor!

Lassen Sie uns die Linden entlang gehen. Die Bäume, unter denen Sie hier und dort bewegte Volkshaufen gewahr werden, blühen ruhig fort, wie sie es schon seit langen Jahren gethan. Auch dieß alte Akademiegebäude befindet sich noch in derselben etwas ruinenhaften Verfassung, wie schon damals, als wir es dilettantlichsten Muthes wagten, uns unter die Kunstschüler zu mischen. Es liegt aber doch eine historische Bedeutung in diesem ruinenhaften Zustande. Sie wissen: König Friedrich II. hatte hier seine Marstallställe, über denen zuerst der Akademie einige Lokalitäten eingeräumt wurden. Als man hernach an derselben Stelle ein eignes Gebäude für die letztere, ohne weitere Berücksichtigung der Marstall, baute, versäumte man es, den Grund für die Fundamente völlig zu reinigen; die neuen Fundamente wurden von den Resten der Feuchtigkeit, welche die früheren Inhaber zurückgelassen hatten, ergriffen und solchergestalt der Keim des Verderbens in das Gebäude gelegt, dem kein Kalkanwurf abzuhelfen vermag. Doch aber müssen wir es einstweilen gelten lassen, daß diese wüste Beschaffenheit des Mauerwerks an die große Zeit Friedrichs II. erinnert, obschon es allerdings im sehr dringenden Interesse der heutigen Zeit — ich meine die künstlerischen Interessen derselben — seyn mag, ein neues Gebäude über neuen und gereinigten Fundamenten zu errichten.

Die jungen Männer mit schwarzem Federhut, leichtem Bart und blanker Muskete, welche den Eingang bewachen und in der derischen Halle des Flurs gelagert sind, gehören unserm fliegenden Künstlerkorps an, das, wie andere fliegende Korps, neben der Bürgerwehr den Zweck hat, für die Sicherheit unserer Residenz zu sorgen. Scheelen wir muthig hindurch, die breite Steintreppe empor, deren Nischen oben in eigenthümlicher Auswahl mit der mediceischen Venus, König Friedrich I. in sonderbar idealer Erscheinung (z. B. mit Hosen, die bis an die Waden reichen) und König Friedrich Wilhelm II. in historischer Tracht, brennirt und in kolossaler Größe geschmückt sind. Es dürfte sich schon der Mühe verlohnen, das bei dieser Zusammenstellung befolgte Prinzip zu enträthseln; für heut haben wir aber keine Zeit dazu. Noch wenig Schritte, und die Säle, die sich in schier unermeßlicher Ausdehnung hinziehen, nehmen uns auf, uns auf allen Seiten den Glanz ihrer frischen Farben, den funkelnden Schimmer ihrer Goldrahmen darbietend. Es ist, als ob einem ganzen Volk ein glänzendes Fest bereitet sey. Aber das Volk ist außen geblieben. Wir haben bei Betrachtung dieser Schätze wenig Störung zu befürchten. Die armen Künstler, denen solche Aufstellung ihrer Werke zugleich als Markt dienen soll, werden von den leeren Räumen so wenig erbaut seyn, wie Kaufmannsstand und Gewerbe von der vorjährigen Leipziger Messe.

Unser Besuch mag vor der Hand nur dem Allgemeinen gelten. Es ist wohlgethan, zu Anfang scheinbar zwecklos durch die Säle zu schweifen und, ohne auf Einzelnes näher einzugehen, nur denjenigen Eindruck festzuhalten, den das Auge unwillkürlich empfängt und festhält. Gegen den Prunk der Goldrahmen, mit dem die neuere Kunst einen oft sehr überflüssigen und für das einzelne Bild zuweilen verderblichen Luxus treibt, werden wir bald gleichgültig; das Auge gewöhnt sich leicht, auf die Wirkung, die die Farben an sich hervorbringen, zu achten. Mir ist es immer und gerade wenn ich mich scheinbar passiv gegen die Bilder der Ausstellung verhalte, als ob die Farben der wahren, meisterhaften Malerei, auch wenn von leuchtenden, glänzenden Tönen durchaus nicht die Rede ist, in meinem Auge mit der Kraft ächter Edelsteine widerglänzen, während mich die übrigen gemeinhin wie böhmische Steine oder gefärbtes Glas bedünken wollen. Es ist in der Technik des Meisters, und schon in der nur erst äußerlichen Wirkung derselben, eine positive Gewalt, die uns von selbst zu dem Gehaltreichen hinzieht. Geben Sie Acht auf diesen ersten, noch rein sinnlichen Eindruck: Sie werden schon dadurch wahrnehmen, daß es an solchen Meisterwerken keineswegs fehlt, wenn dergleichen, wie natürlich, auch stets nur in verhältnißmäßig geringer Zahl vorhanden ist. Absehen aber von dieser, allerdings schon ziemlich strengen Probe werden Sie bei der allgemeinen Uebersicht bemerken, daß überhaupt viel gesunder Sinn, viel frische Naturlichkeit vorhanden ist, was die erste Grundlage zu allem wahren künstlerischen Schaffen ist und woraus sich wenigstens künstlerische Meisterschaft entwickeln kann. Besonders werden Sie dieß im Fache der Landschaft bemerken. Daß uns gleichzeitig auch eine Masse von Holbein, Mattem, Verkehrtem, selbst Frechem entgegentritt, darf Sie nicht befremden. Mit der Censur- und Redefreiheit scheint diesmal bei uns auch absolute Ausstellungsfreiheit eingekehrt und die sogenannte Todtenkammer, wo die Ausstellungskommissien diesen Trödel sonst zusammensperrte, gänzlich aufgehoben zu seyn. Und am Ende ist es auch so das Beste; wir wollen doch eben wissen, wie es mit unserer Gesammtkunst beschaffen ist.

Digitized by Google

Wenn Sie von dem ersten Besuch der Ausstellung erschöpft sind, will ich Sie in das der Akademie gegenüber gelegene Kranzler'sche Lokal führen, wo Sie sich an vortrefflichem Eise erfrischen mögen. Sie erlauben mir, daß ich Ihnen dort, als zweckmäßiges Zubrod, einige statistische Notizen vortrage, die ich mir aus dem Ausstellungskatalog ausgezogen habe und deren möglichst baldige Mittheilung mir auf der Seele brennt. Sie wissen: ich bin in solchen Dingen ein alter Pedant; ich präparire mich vor jedem Reiseantritt sorgfältigst aus den geographischen Handbüchern über Terrainbeschaffenheit und Ausdehnung des Landes, über Zahl, Beschäftigung, Sitte der Einwohner, über Eisenbahnen und Dampfschiffe, Sehenswürdigkeiten, Gasthäuser u. s. w. Ich vermeine dann am besten zu wissen, an welcher Stelle und nach welchen Beziehungen ich jedesmal meine Bemerkungen und Ansichten einzuschieben habe. Lassen Sie den Katalog uns dießmal statt Reisehandbuches dienen; so zuverlässig wie jene wird er ohne Zweifel schon seyn, wenn auch manch ein Bild, das er aufführt, nicht erschienen ist und manch eins auf der Ausstellung sich findet, das der Katalog nicht enthält. Sind die aus ihm zu entnehmenden Zahlenverhältnisse auch nicht ganz genau die der Ausstellung, so werden sie im Allgemeinen doch gewiß nur wenig davon abweichen.

Der Katalog enthält im Ganzen 1733 Nummern, wobei aber nicht gar selten mehrere Kunstgegenstände unter einer Nummer aufgeführt sind. An Gemälden und Zeichnungen sind 1370 Nummern vorhanden; in ihnen also besteht die bei weitem überwiegende Masse des Ausgestellten. Nehmen wir davon gegen 100 Stücke, als den weniger kultivirten Gattungen der Malerei gehörig, ab, so scheidet sich die übrige Masse in drei nicht bedeutend verschiedene Drittheile, je nach den drei großen Gattungen der Bildnißmalerei (420 Nummern), der figürlichen Kompositien (409 Nummern) und der Landschaftsmalerei, mit Einschluß der Marine- und Architekturmalerei (443 Nummern). An Thierstücken sind 22 vorhanden; an Stillleben, besonders Frucht- und Blumenstücken, 46; an Arabesken-Kompositionen 30. — Nach Abzug der Bildnisse, welche natürlich durchweg auf Bestellung gemalt sind, bleiben 950 Gemälde, die mehr oder weniger als der freien Entwickelung der Phantasie angehörig zu bezeichnen sind. Von diesen sind 547 ausdrücklich als verkäufliche Bilder bezeichnet; es sind ihrer aber ohne Zweifel beträchtlich mehr, — die heutige Nothzeit wird ihre Zahl leider nicht in umfassender Weise verringert haben. Bei vielen Bildern sind die Besitzer angegeben. Als im Besitze des Königs befindlich ist nur die Zahl von 22 Gemälden bezeichnet; 23 sind als Vereinen oder städtischen Galerien zugehörig benannt; für den preußischen Kunstverein sind die dießjährigen Ankäufe im Laufe der Ausstellung nachträglich gemacht. — Die 1370 Gemälde und Zeichnungen sind von 459 Künstlern geliefert. 296 davon haben ihren Wohnsitz in Berlin und Potsdam, 93 in andern Städten des preußischen Staates, wobei Düsseldorf mit 71 und Königsberg mit 6 Malern betheiligt ist. 20 Maler gehören dem übrigen Deutschland an. 49 Maler endlich haben ihre Sachen aus dem Auslande eingesandt und zwar 16 (zumeist Deutsche) aus Rom, 12 (unter denen ebenfalls Deutsche) aus Paris und Versailles, 2 aus London, 13 aus Belgien, 5 aus Holland, 1 aus Polen. — Das Fach der Kupferstiche, Holzschnitte, Lithographien und für den Stich bestimmten Zeichnungen zählt 157 Nummern, von 50 Künstlern, fast ohne Ausnahme Berlinern, herrührend. — An Bildwerken ist die geringe Zahl von nur 148 Nummern vorhanden. 19 Nummern hiervon sind Medaillen und Siegeladdrücke (zum Theil in nicht unbedeutender Folge unter einer Nummer), 6 sind Erzgüsse nach anderweitigen Originalen. Sie bleiben 123 Nummern für Büsten, Statuen, Gruppen, Reliefs, Thierstücke, Ornamentistisches — in Gyps, Marmor oder Erz (originale Kompositien), zugleich mit Einschluß noch einiger Arbeiten, welche schon der eigentlichen Kunstindustrie angehören. 42 Künstler, fast sämmtlich wiederum Berliner und 5 Kunstanstalten haben diese Arbeiten geliefert. — Die ausschließlich sogenannte Kunstindustrie, Schnitzwerke in Kork, Mosaiken, Glasmalen, Galvanoplastisches, nach geahmte antike Gefäße ꝛc. zählt 30 Nummern, die von 7 Künstlern eingeliefert sind. — Das stets sehr gering vertretene Fach der architektonischen Komposition endlich besteht nur aus 28 Nummern, von 5 Künstlern herrührend. — Ich hoffe, Sie werden die Sorgfalt anzuerkennen wissen, die ich für diese Berechnung aufgewandt habe, und mit nach der erforderlichen kalkulatorischen Prüfung freundlichst Decharge ertheilen.

Wir wenden uns nunmehr wieder zur Ausstellung selbst, und zwar zunächst zur Betrachtung der Gemälde und Zeichnungen. Wir haben es hiebei, wie sich aus dem Verstehenden ergibt, vorzugsweise mit figürlichen Kompositionen, d. h. mit sogenannter Historien- und Genremalerei, und mit landschaftlichen Stücken zu thun, welche letzteren, was schon auf den früheren Ausstellungen der Fall war und was nicht ohne charakteristische Bedeutung für die gesammte Kunstrichtung unserer Zeit, wenigstens der norddeutschen Kunst seyn wird, die größere Mehrzahl ausmachen. Die Bildnisse werden wir, bis auf wenige vorzüglich ausgezeichnete Leistungen, ganz unbedacht lassen können, da sie, wie es in der Natur der Sache liegt, im Ganzen weniger der Kunst als dem künstlerischen Gewerbe angehören. Doch will ich wenigstens beiläufig bemerken, daß sich in diesem Fache, neben vielem Mittelmäßigen, doch auch viel gutes Handwerk zeigt. — Es sind fast ausschließlich Arbeiten von Malern, die in den verschiedenen Gegenden des preußischen Staates ansäßig sind, vorzugsweise von Berlinern und Düsseldorfern, indem auch die übrigen sich den Richtungen dieser beiden Hauptpunkte anschließen. Die Differenz zwischen den Berlinern und Düsseldorfern ist nicht so bedeutend, wie es die Zahlen (296 und 71) vermuthen lassen möchten, da begreiflicherweise das Mittelmäßige und Schlechte am Orte selbst viel leichter Zugang finden mußte als bei 70 bis 80 Meilen Entfernung; das Werthlose, das wir gern übergehen, ist also bei der großen Zahl der ersteren in Abzug zu bringen. Leider fehlen dabei manche ausgezeichnete Namen. Rosenfelder, der vor einigen Jahren von Berlin nach Königsberg ging, als Direktor der dortigen neuen Kunstakademie, hat nichts eingesandt; Sohn in Düsseldorf desgleichen, und ebensowenig J. Hübner und Bendemann, die sich seit einigen Jahren von Düsseldorf nach Dresden übergesiedelt haben. Die außerpreußischen Künstler Deutschlands kommen wenig in Betracht; besonders sind nur einige Münchner Maler zu nennen, doch findet sich unter ihnen kein Name, der den größeren Meistern der Schule von München angehörte (auch nicht Kaulbach's, der doch seit dem vorigen Jahre wenigstens für die Sommerzeiten unser Mitbürger geworden ist). Um so wichtiger dagegen sind die, wenn der Zahl nach auch nur geringen Beispiele französischer und niederländischer Kunst, welche die Ausstellung enthält; selbst zum Theil sehr schätzbar, können sie zugleich dazu dienen, uns durch den Gegensatz die Bedeutung der Heimischen klarer zu machen.

Einstweilen indeß wollen wir die von Ausländern eingesandten Malereien unberücksichtigt lassen und uns zu den Arbeiten deutscher Maler und zwar zunächst zu denen der figürlichen Darstellung wenden.

Die Berliner Malerei zeigt in den hieher gehörigen Fächern sehr verschiedenartige und ziemlich unvermittelt nebeneinander hinlaufende Richtungen. Dieß darf uns nicht befremden, da eine höhere Gemeinsamkeit der Richtungen nur entstehen kann, wenn die Kunst wirklich für das Gemeinsame, d. h. für volksthümliche Zwecke, thätig gewesen ist. Hieran aber hat es in Berlin, zumal in Betreff der Malerei, seither gefehlt; die Schuld liegt also

Digitized by Google

nicht auf Seiten der Kunst. Wir können nur das wichtigere Einzelne in seiner einzelnen Besonderheit betrachten. So bemerken wir zunächst, als ein gewiß merkwürdiges Phänomen, einige Arbeiten von einem, faß möchte ich sagen: urweltlichen Charakter, Werke altakademischen Styles und Gefüges, an denen alle Wandlungen dieses Jahrhunderts wirkungslos vorübergegangen sind, Petrefakten, die immerhin als naturhistorische Seltenheiten gelten können. Ein etwas jüngeres Datum, ihrem geistigen Ursprunge nach, haben die Arbeiten von Kolbe. Gewiß entsinnen Sie sich noch der schönen alten Zeit, da Kolbe in der Kunst der Romantiker des Nordens war, wie Fouqué in der Poesie; ja, er muß seinen Ruhm schon vor dem Dichter erworben haben, denn ich weiß, daß Fouqué doch erstemt gewesen ist, als sein Sigurd mit einem Holzschnitt nach einer Zeichnung des berühmten Kolbe versehen ward. Und welche Jahre liegen dazwischen und zwischen der spätern Zeit, da Hoffmann seine Novellen zu Kolbe'schen Bildern schrieb! Kolbe hatte in seiner Art zu malen festgefahren und die Bilder anderer Richtung waren statt der feinigen in den Vorgrund getreten. Da erweckte es plötzlich, vor ein paar Jahren, das höchste Aufsehen unter den hiesigen Kunstfreunden, als er unerwartet in erneuter Jugend auftrat und seine Bilder, ohne seine eigenthümliche Richtung zu verlassen, doch zugleich — um das Stichwort der Zeit zu gebrauchen — an allen „Errungenschaften" der neueren Behandlungsweise Theil nahmen. Es hat aber nicht angedauert; wenigstens bewegen sich seine dießmaligen Leistungen, kleinern Skizzen und ein größeres Bild für das Jagdschloß zu Putbus auf der Insel Rügen, eine Scene aus der Einführung des Christenthums in Rügen darstellend, im Wesentlichen wieder auf der alten, etwas ausgetretenen Fouqué'schen Basis. Doch zeigt eine Anzahl von Kartons, die der Katalog nicht mit anführt, Pilasterdekorationen mit Darstellungen aus den Nibelungen, die immer noch hoch lebendige Rüstigkeit des Künstlers. — An Kolbe schließe ich A. Cybel an, der, wenn ich nicht irre, sein ehemaliger Schüler ist. Cybel hatte auf der vorigen Ausstellung große Erwartungen hervorgerufen, als er ganz aus freiem Antriebe ein großes historisches Bild, eine Scene der Schlacht von Fehrbellin, gemalt hatte. Vielleicht hätte er, in dieser Richtung fortfahrend, noch Bedeutenderes leisten können; vielleicht enthielt das Bild, mit dem er dießmal aufgetreten ist, nur wenig, was seinem eigenthümlichen Streben zusagte. Genug, das Seitenstück, das er zu dem größern Kolbe'schen Bilde, ebenfalls für Putbus, geliefert hat, erscheint im Ganzen ziemlich trocken und unlebendig. Nur einzelne Köpfe lassen es erkennen, daß wir es dabei mit einem höheren Talente zu thun haben. Hoffen wir, daß ihm bald Gelegenheit gegeben werde, sich wieder in seiner vollen Kraft zu bethätigen!

Der anerkannteste Meister unter den hiesigen Historienmalern ist Begas. Von ihm gilt es am wenigsten, was mich zu den eben gemachten Bemerkungen veranlaßte, das harmäckige Festhalten an einer bestimmten Richtung oder Theorie. Begas ist fortwährend strebsam, fortwährend nach erneuter Entwickelung begierig, von dichterischen Anklängen bewegt und zugleich mit gesteigertem Gefühle den malerischen Wirkungen lauschend. Aus seinen Werken spricht ein Künstler zu uns, dessen Inneres fein organisirt, mit eigenthümlicher Sensibilität versehen seyn muß. Ich hätte es wohl gewünscht, daß ihm zugleich von außen her ein voller Beruf, eine Bahn des künstlerischen Wirkens, die gerade ihm in bestimmter Richtung festgehalten hätte, zu Theil geworten wäre. Ich habe seine Leistungen stets mit lebhafter Theilnahme verfolgt und daher darf ich es aussprechen: ich suchte, er sucht zu viel; er sucht das Geheimniß der Kunst hüben und drüben und rechts und links, und sieht es nicht, daß er den Arm nur breit auszustrecken braucht, die volle Frucht vom Zweige zu pflücken. Er würde die Stetigkeit (im höchsten Sinne des Wortes) besitzen, die ihm immer noch fehlt; er würde der Gefahr, das Feinste seiner Kunst in konventionellen Stylgesetzen zu finden, ganz aus dem Wege gehen, wenn er sich entschließen könnte, die Natur in der freien Naivetät ihrer Erscheinung zu erfassen. Das ist es vielleicht, was auch bei seinem dießmaligen großen Bilde, Adam und Eva, die den erschlagenen Abel erblicken, seine rechte freudige Anerkennung zu Tage kommen lassen will. Das Bild ist mit größter Sorgfalt durchgearbeitet, es hat allen Schimmer eines malerischen Heldunkels, die geistige Bedeutung des Momentes — die Erscheinung des ersten Todten vor dem Auge der ersten Lebenden — hat dem Künstler ohne Zweifel klar vorgeschwebt, und dennoch bringt die Wirkung des Bildes, auch in offner Hingebung an daßelbe, nicht in unser Inneres. Es fehlt eben an höherer Naturemfalt, auch wohl an Naturkraft. Adam und Eva, so sehr die Intentionen des Malers unverkennbar sind, erscheinen unentschieden in dem innern organischen Zusammenhang ihrer Bewegungen; die Scala des malerischen Tons für das Ganze erscheint berechnet. Bei weitem die beseligendste Wirkung bringt die Gestalt der erschlagen daliegenden Abel hervor.

Wieder einen ganz entgegengesetzten Eindruck macht die Arbeit eines jungen Künstlers, Pfannschmidt, der noch vor Kurzem als Stipendiat der hiesigen Akademie in Italien weilte und sich, wie es scheint, besonders der Richtung der Münchener Schule, eines Cornelius, Kaulbach u. s. w. anschließen will. Er hat einen großen Karton, „Noah zieht in die Arche," zur Ausstellung gegeben. Noah und hinter ihm seine Familie, Paar für Paar, wandeln eine Felsschlucht hinab; er hat die Hände emporgehoben, den Zug der Thiere gewissermaßen segnend und leitend, die, ebenfalls Paar für Paar, vor ihm hinschreiten und von denen die vorderesten bereits die Fallbrücke der Arche erstiegen. Oben auf dem Rande der Schlucht sehen wir das Geschlecht der Menschen, dem das Verderben bestimmt ist, Tanzende, Essende (auch Freßende) und Andere, die die Patriarchenfamilie bei ihrem Zuge zur Arche verspotten. Das Ganze ist mit Sinn für edle Form und mit feinem Stylgefühle durchgeführt; aber es macht auf uns, wenn wir es ehrlich herausfagen, doch nur einen komischen Eindruck, und wir werden sehr geneigt, den Spöttern Recht zu geben. Wir glauben es nicht, daß die Leute oben so arge weltverachtende Sünden begangen haben; wir glauben es nicht, daß die Pietistenfamilie im Vorgrund ein neues Menschengeschlecht zu erzeugen berufen ist; wir glauben nicht an dieses polizeilich beschriebene Scheiten der Thiere, die uns allzu lebhaft an die Thiere der Noahfasten, mit denen wir als Kinder spielten, erinnern; wir glauben nicht, daß diese nach gänzlich antinaturlichen Gesetzen konstruirte Arche Sturm und Wellen nur auf eine Viertelstunde aushalten wird. Wir verlangen überall in der Kunst, und um so ernstlicher und entschiedener, auf eine je höhere Stufe des Styles der Künstler sich stellt, volle Realität, d. h. Wahrheit; ohne das wird er uns nimmer überzeugen.

Ein anderer Stipendiat der Akademie war Julius Schrader. Er war zu uns mit dem großen historischen Gemälde, eine Scene der Eroberung von Calais durch Eduard III., zurückgekehrt, welches er in Rom gemalt hatte und welches denselben ungetheilten Beifall, den es dort fand und von dem auch die Spalten Ihres Blattes widerhallten,[1] bei uns empfing. Wie wir uns schon früher gefreut hatten, daß ihm von der hiesigen Akademie, ohne vorgängige Konkurrenz und bloß auf ein vortreffliches Bild der hiesigen Ausstellung, der große Preis ertheilt war, so glaubten wir uns nach dem neueren Bilde den glänzendsten Hoffnungen für dieß edle Talent hingeben zu dürfen. Leider jedoch scheint es, daß wir uns getäuscht haben. Seine dießmal

[1] Vergl. u. A. Kunstblatt, 1847, Nr. 23.

Digitized by Google

ausgestellten Bilder — italienische Frauen und Kinder in einer Vigne, und eine Bacchantin, die mit jungen Panthern spielt — haben nur noch die Verzüge virtuosenmäßiger Bravour, die die Pferde zur Manier ist; ein weibliches Bewußtsein hat auch diese Vorzüge nicht mehr. Möge der junge Künstler die abschüssige Klippe erkennen, auf der er steht! und möge er sich hüten, mit Ernst die große Bahn einzuhalten und das erhabene Ziel zu erreichen, dazu ihm, wie wenig Andern, ein gütiges Schicksal Beruf und Kraft gegeben hat! — Ein dritter ehemaliger Stipendiat der Akademie, C. Becker, der gleichfalls aus Italien wieder heimgekehrt ist, hat uns verschiedene idyllische Bilder, theils volksthümlichen, theils mythologisch-idealen Inhaltes gebracht und mit ihnen den erfreulichen Beweis geliefert, daß auch ein mäßiges Talent bei redlichem Streben Wohlgefälliges zu leisten vermag.

Technisches für Kupfer- und Stahlstecher.

Die Grundirrollen des englischen Landschaftstechers W. Cooke,

gefertigt von Instrumentenmacher Mohr in Darmstadt.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die größere Ausbildung der technischen Hülfsmittel bei jeder Kunst von dem wesentlichsten Einfluß auf diese selbst ist, und den Charakter derselben zu bestimmen oder zu ändern vermag. Vervollständigungen und Erweiterungen der Hülfsmittel oder ein neuerfundenes Material können beshalb vollständig neue Erscheinungen in Form und Darstellung der Kunst selbst hervorbringen.

Eines der wesentlichsten Mittel der Chalkographie bleibt, neben den anerkannten Verdienſten der einschneidenden Instrumente, immerhin das Aetzwasser, sowohl bei dem ursprünglichen Radiren, wie bei dem Verstärken der Wirkung der schon vorhandenen Arbeit durch Nachätzen. Wenn sich englische und französische Kupferstiche gegen deutsche und italienische durch größere malerische Wirkung auszeichnen, so verdanken sie dieses vorzugsweise der Anwendung des Nachätzens.

Die Technik des Grabstichels erhielt seinem Werke nicht selten den Ausdruck allzugroßer Vorliebe für den Gang des Stichels, Glätte und Haltung der einzelnen Linien, während die Anwendung des Nachätzens der vorhandenen Stichelarbeit den massenhaften Charakter saftiger und breiter Pinselführung entheben kann, und auch in der größeren Schnelligkeit der zu erzielenden Wirkung von großem Vortheile ist.

In diesem Theile der chalkographischen Technik sind die Engländer, als deren Gefinder, andern Nationen auch jetzt noch voraus. Ihre Vortheile bestehen zum Theile in der sorgfältigeren Behandlung der hierhergehörigen Chemie, theils in Anwendung besserer Instrumente.

Das Auftragen des Aetzgrundes auf die Metallplatte erfordert zuerst vollständige Reinheit derselben und Entfernung aller Fettheilchen mittelst geschlemmter Kreide und Terpentinspiritus von gehörigem Alter und Güte. Durch eine zweite Abwaschung der Platte mit Theerspiritus, von welchem bei dem Reinigen ein feiner Ueberzug auf der Platte zurückgelassen wird, wodurch dieselbe den auftragenden Aetzgrund leichter aufnimmt und den Grund mit dem Metalle verbindet, wird gleichfalls eine Affinität zwischen dem Metalle und dem Aetzwasser hergestellt, durch welche das gleichmäßigere Anätzen begünstigt wird. Bei dem Nachätzen schon gestochener Arbeit bleibt dieser leichte Ueberzug des Theerspiritus auch in den Linien der Platte zurück und tritt dann ebenso als Vermittler zwischen Metall und Aetzwasser auf. Zum Reinigen und Wegnehmen des überflüssigen Spiritus bedient man sich sehr sorgfältig in Regen gewaschener, von aller Seife chemisch reiner Leinwand. Das Erwärmen der Platte bis zu dem nöthigen Grade, bei welchem der Aetzgrund sich am besten auftragen läßt, geschieht auf einem flachen, geschlossenen Apparate von Blech, in welchem durch eine darunter befindliche Flamme kochendes Wasser verdampft wird.

Das Auftragen des Aetzgrundes geschieht dann mit den von dem geschickten englischen Kupferstecher Cooke erfundenen und von Instrumentenmacher Mohr in Darmstadt gefertigten Grundirrollen. Der Vortheil, welchen dieses Instrument über die bisher in Anwendung gebrachten Grundirbällchen bietet, ist zu auffallend, als daß er nicht sogleich bei der Anwendung, ja schon bei der bloßen Anschauung einleuchten sollte. Die Grundirrollen selbst sind höchst einfach, daher mit nicht großen Kosten verknüpft (à 1 fl. 24 kr.), jedoch hängt die Vollkommenheit ihrer Wirkung von der Sorgfalt ihrer Konstruktion ab.

Auf dieses zweckdienliche Instrument aufmerksam zu machen und es allen Stechern zu empfehlen, glaubte ich mich im Interesse aller verwandten Künstlern verbunden.

Darmstadt. **V. J. F.**

Nachrichten vom Juli.

Akademien und Vereine.

Halberstadt. Nach den „Nachrichten über den Kunstverein zu Halberstadt, schotten Heft, 1845 bis 1847“ belief sich die Einnahme dieses Vereins im Jahr 1845 auf 812 Thlr., die Ausgabe auf 791 Thlr. 26 Sgr. 3 Pf. Bei Gelegenheit der Kunstausstellung des Jahres 1846 wurden ausgegeben: für das große Vereinsbild von Mohn (Scene aus dem Bauernkriege), welches den Ausstellungsrepeis der Vereine des norddeutschen Deutschlands durchlaufen hatte, 850 Thlr.; durch Privatankäufe 1360 Thlr.; an Kosten der Ausstellung 600 Thlr.; für Gemälde rc., die zur Verloosung angekauft wurden, 750 Thlr., im Ganzen 3360 Thlr. Als Vereinsgabe für 1847, dicht Lüderitz das Bild der Fischerfamilie von Riegel; als Vereinsgabe für 1848, wird Kunlie den Othello von Hildebrandt stechen, welches Bild als größeres Vereinsbild erworben ist. — Den „Nachrichten“ sind historische Notizen über die Herstellungen an den Baudenkmälern Halberstadts beigefügt. Hieraus folgt ein Bericht über die Hauptversammlung der Kunstvereinsdeputirten, gehalten zu Potsdam am 18. Juni 1847. Bei dieser Versammlung ist u. A. der Plan besprochen, jährlich regelmäßige Versammlungen der Art, nach dem Beispiel der Naturforscherversammlungen, in wechselnder Folge der Städte und in Verbindung mit den in den letzteren stattfindenden Ausstellungen abzuhalten.

Denkmäler.

Brüssel. Am 23. Juli, Sonntag Morgens, ist die Statue Gottfrieds von Bouillon auf ihr Fußgestell gesetzt worden. Am 15. August soll die Enthüllung fallen.

Paris. Das fünfte Arrondissement von Paris hat eine Subskription eröffnet, um dem in dem Insurrectionsaufstand gefallenen General Dambyier ein Denkmal zu setzen, das in einer bronzenen Reiterstatue desselben bestehen soll. Die Ausführung ist dem Bildhauer Fratin übertragen.

Die Direktion der schönen Künste hat einen Bewerberaufruf behufs des von der Nationalversammlung beschlossenen Denkmals zu Ehren des Erzbischofs von Arles (s. Nr. 29 Denkmäler) erlassen. Das Monument soll bestehen aus einer Statue des Märtyrers auf einem Fußgestell, an welchem ein Basrelief anzubringen und worüber zu lesen ist: La, bon pasteur donne sa vie pour les brebis. Laisse mon sang être la dernier verse! Die Höhe der Statue soll wenigstens 2 Meter 20 Centimeter erreichen. Die Modelle sind in der Vierteilsgröße anzufertigen. Die Ausstellung wird am 10. Dezember in der Nationalschule der schönen Künste auf 10 Tage eröffnet. Der Preis für das Ganze beträgt 50,000 Francs.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 45. Donnerstag den 14. September 1848.

Berliner Briefe.

Von C. f. S.

(Fortsetzung.)

Es ist ein eigen Ding mit den künstlerischen Talenten, zumal in neuerer Zeit. Es ist etwas unsäglich Schwankendes in ihrer Entwickelung. Mit einem Sprung erreichen sie oft das Ausgezeichnete; wir staunen dieser neuen Offenbarung, und während wir noch darüber nachsinnen, welche Folgerungen daraus für die Kunst zu entwickeln sind, verschwinden sie ebenso schnell dem höheren Gesichtskreise, und andere sind an ihre Stelle getreten, die uns auch nicht allemal eine mehr gesicherte Bürgschaft geben. E. Ratti war ein Künstler, der allerdings zwar nicht mit blendenden, aber doch mit solchen Leistungen auftrat, die immerhin bedeutende Erfolge erwarten ließen. Ich entsinne mich namentlich aus ziemlich früher Zeit des Bildes eines alten Dorfmusikanten, das er in ganz allerliebster Weise aufgefaßt und behandelt hatte. Er hat diese Hoffnungen aber systematisch beseitigt. Sie befinden sich auf der gegenwärtigen Ausstellung von ihm ein großes Bild, Maria Magdalena am Grabe des Herrn, das alle Symptome künstlerischer Nullität an sich trägt, obgleich selbst über diese anspruchsvolle Fadheit der wehmüthige Hauch eines zwar untergegangenen, einst aber wirklich schönen Talentes noch immer hinspielt. Ein Wichling in einer hiesigen Zeitung bemerkt, das Bild habe wenigstens den Vorzug, sofort in angemessenster Weise betrachtet zu werden; denn da Jedermann sich nur nach dem gegenüberhängenden großen Bilde von Steffeck wende, so werde es stets nur mit dem Rücken angesehen. Dieß Bild von Steffeck ist in der That höchst erfreulich. Steffeck war uns schon seit einigen Jahren durch seine derben kräftigen Genrebilder namentlich durch seine Thierbilder werth geworden; jetzt hat er, wie Hybel auf der vorigen Ausstellung, einen höheren Anlauf genommen und ein großes historisches Bild mit fröhlicher Meisterschaft zu Stande gebracht. Es stellt den brandenburgischen Markgrafen Albrecht Achilles dar, der kühnen Muthes in eine feindliche Reiterschaar hineingesprengt ist und ihnen, mit seiner Streitaxt gewaltige Streiche austheilend, die Fahne entreißt. Es ist eben kein weltgeschichtlicher Moment, wohl aber ein solcher, der zu einer individuell dramatischen Durchbildung alle Gelegenheit gab. Dieß hat der Künstler vortrefflich empfunden und wiedergegeben gewußt. Wir fühlen uns mitten in dem lebhaften Getümmel, wir werden von der übermüthigen Kriegslust des ritterlichen Fürsten mit hingerissen, wir theilen die Gefahr des Augenblicks, aber wir sehen zugleich, wie das Ding genommen ist und wie es sich ohne Zweifel wenden wird. Alles ist voll frischen, unmittelbar geschauten Lebens, so daß von schwierigen Stellungen und Verkürzungen (denn die sind es nur für die halbe Kraft) überhaupt nicht die Rede seyn kann; besonders in den Pferden zeigt sich eine verwegene Meisterschaft. Alles Einzelne ist so greiflich hingestellt, wie das Ganze in malerischer Harmonie. Nur ist, wie es mir scheint, ein Etwas noch im Ton, das der Künstler zu überwinden hat: es fehlt in der Gesammtwirkung (wenn ich mich richtig ausdrücke) noch jene tiefere Passetität, die die Existenz der Dinge wie im lufterfüllten Raume doch eigentlich erst vollendet; die Malerei scheint mir hier halbwege doch noch wie auf der Fläche aufzuliegen. Wer aber soviel erreicht hat, wird, wenn er will, auch noch mehr zu erreichen wissen.

Ich habe Ihnen schon gesagt, daß die Berliner Historienmalerei nur ein Bild der Gegensätze ist; schütteln Sie also nicht den Kopf, wenn ich Ihnen schon wieder einen neuen Gegensatz vorführe. Es sind die Arbeiten von A. Menzel. Sie kennen das merkwürdige und in seiner Art einzige Talent dieses Künstlers aus den Illustrationen, die er zu Kugler's Geschichte Friedrichs des Großen und andern Werken geliefert hat, auch vielleicht aus seinen Radirungen. Sie wissen, es ist eine daguerreotypartige Realität in seinen Anschauungen, eine historische Tüchtigkeit in seinen Kompositionen (wenigstens soweit sich diese in der Geschichte des vorigen Jahrhunderts bewegen), die in solcher Art fast nicht ihres Gleichen findet. Man war höchst gespannt, wie er sich, nach so viel Arbeiten kleinen Maßstabes, in selbstständigen, durchgeführten Bildern zeigen würde. Die vorige Ausstellung hatte ein einfaches Genrebild in Oel von seiner Hand gebracht, wodurch die Frage eigentlich noch ungelöst geblieben war. Die diesjährige bringt ein paar Oelskizzen, wovon besonders die eine, die das Innere einer alten Kirche mit zur Predigt versammelter Gemeinde darstellt, zwar wieder seine unläugbare Genialität, auch für eigentliche malerische Haltung und Stimmung, bestätigt, aber doch zu flüchtig hingeworfen ist, um Näheres über die Art und Weise der Durchbildung dieser Genialität daraus entnehmen zu können. Außerdem aber sehen wir von ihm einen sehr großen Karton, der eine große historische Komposition, und zwar eine mittelalterliche Scene, enthält. Es ist der festliche Einzug der Herzogin Sophia von Brabant mit ihrem Sohn Heinrich, dem Erben der hessischen Herrschaft, in Marburg, im Jahr 1248. Die Arbeit ist, auf Anlaß des 600jährigen Regierungsjubiläums des hessischen Hauses, im Auftrage des Kasseler Kunstvereins gefertigt. Die Herzogin, im Wittwenschleier, steht auf dem Wagen und hält den fürstlichen Knaben vor sich, auf der Lehne des Wagens, dem Volk entgegen; sie führt durch ein Spalier von Berittenen und Fußgängern; der Bürgermeister der Stadt oder sonst irgend ein Würdenträger, vornehme Herren und Landleute mit Geschenken treten ihr entgegen, ritterliche Reiter folgen ihrem Zuge; im Hintergrunde sieht man die im Bau begriffene Marburger Elisabethkirche. Die Handlung erscheint, wenn man sich in den Karton hineinsetzt, der eine etwas mehr energische Haltung haben könnte, vollkommen lebendig und dem gewählten Momente entsprechend; alles Einzelne ist wahr und empfunden. Und doch macht das Ganze keinen recht befriedigenden Eindruck. Der Grund liegt zunächst wohl in der verwunderlichen Wahl des Standpunktes, den der Zuschauer einzunehmen genöthigt ist. Er steht nämlich hinter dem einen Spalier und hat somit im breiten Vordrund verschiedene Rückenansichten, von Pferden und Personen, die für das Ganze und dessen Bedeutung doch allzuwenig Interesse gewähren. Vielleicht werden Sie hier, liebes Freund, mit Ihrem zweideutigen Lächeln bemerken, das sey ja eben im höchsten Maße die Naivetät

Digitized by Google

und Realität, nach der ich fort und fort verlange. Ich bitte um Entschuldigung: sie ist es nicht gänzlich; ich bin vor das Bild hingetreten, um den Einzug der Herzogin zu sehen, den mir die Rücken eben verdecken. Dann ist hier und da, wiederum vielleicht durch ein Uebermaß von Naivetät, eine gewisse Seltsamkeit in Geberden und Bewegungen sichtbar, die ebenfalls störend wirkt. Auch glaube ich bemerken zu müssen, daß die Physiognomie des Ganzen nicht recht dem Charakter des 13ten Jahrhunderts entspricht, wie und die Personen derselben in ihrem äußeren Gebahren, in ihrem Fühlen und Denken aus den Bildnissen auf den Grabsteinen jener Zeit und aus den Dichtungen (namentlich den Minneliedern, auch den derben eines Nithart) hinlänglich bekannt sind. Die hier Dargestellten reichen höchstens bis in den Anfang des 16ten Jahrhunderts zurück; sie sind fast sämmtlich für das Jünglingsalter des 13ten Jahrhunderts etwas zu poesielos; nur ein paar weibliche Köpfe im Hintergrunde und der eines ritterlichen Jünglings zur Rechten entsprechen bestimmter jener früheren Zeit. Ich bitte Sie, mich mit dieser Bemerkung nicht mißzuverstehen: ich verlange keine Frauentaschenbuch-Ritter, wohl aber, wenn es einmal streng historische Auffassung gilt, den spezifischen Charakter der ausgewählten Zeit. — Und was also sagt uns der Karton über dieß Talent, auf dem so große Hoffnungen ruhen sollen? — Ich weiß es nicht und will einstweilen mich mit dem Gedanken zu befreunden suchen, daß der Künstler selbst Fehlgriffe eingesehen haben wird.

Zu den aus Italien neuerlich heimgekehrten Pensionirten der Akademie gehört ferner O. Meyer. Er hat mehrere italienische Genrebilder ausgestellt. Scenen einfachen römischen Volkslebens, die durch die Frische der Auffassung, welche sich von aller sentimentalen Koketterie ruchaus fern hält, die kräftige, volle Malerei und die energische Gesammthaltung vortheilhaft auszeichnen. Er hat sich hierin, wie schon in früheren Bildern, die wir vom ihm sahen, ein Feld bereitet, auf dem er sich mit erfreulicher Thätigkeit bewegt. Andere unserer Genremaler halten an andern Darstellungskreisen fest. So hat uns z. B. Edm. Kabe in seiner gewohnten ansprechenden Weise wiederum verschiedene fesgfällig gemalte Scenen aus der Zeit des deutschfranzösischen Krieges von 1813 bis 15 gebracht, Pietrowski wiederum die Scene eines übermüthigen studentischen Trinkgelages, die im Einzelnen vortrefflich behandelt und im Ganzen nur etwas zu bunt ausgefallen ist, Kretschmer wiederum Darstellungen des orientalischen Volkslebens, die durch die Frische der Anschauung ansprechen und noch höheren Werth haben würden, wenn sie mit mehr künstlerischem Ernst behandelt wären. So fahren v. Neuhell, W. Meyerheim (der jüngere der beiden Brüder), Hosemann, der gewandte Illustrator, u. A. m. fort, uns Bilder zu liefern, die immer einen angenehmen Zimmerschmuck abgeben werden, während wieder Andere, deren Name uns bisher nicht eben aufgefallen, wie z. B. Radtke, Heidenreich, Friedenreich u. A. m. für die Zukunft zu merken seyn werden.

In höherer Eigenthümlichkeit steht diesen Genremalern Friedrich Meyerheim, von dem die Ausstellung sechs Bilder bringt, gegenüber. Dieß ist einer derjenigen Künstler, auf die Berlin stolz zu seyn alle Ursache hat. Sie haben, lieber Freund, schon vor Jahren die Schritte Meyerheim's, als er noch erst das Feld suchte, auf dem er groß seyn sollte, mit lebhafter Theilnahme verfolgt; Sie würden sich freuen, ihn jetzt auf derjenigen meisterlichen Höhe zu erblicken, die die Tendenzen und Stimmungen, die künstlerischen Neigungen und Abneigungen der Zeit hinter sich läßt und Werke schafft, welche gleich denen der älteren Meister jeder Zeit gerecht seyn werden. Der Kreis, in dem er sich bewegt, ist scheinbar klein, die Gegenstände, welche er darstellt, sind scheinbar geringfügig; aber er würde es uns lehren — falls wir es nicht eben schon anderweitig gelernt hätten — daß es in der Kunst keine wirklich kleinen oder großen Aufgaben gibt, daß Kleinheit und Größe vielmehr nur in dem Künstler liegen. Es sind die schlichtesten Zustände norddeutschen, zumeist bäuerlichen Volkslebens, die er uns in seinen Bildern vorführt — heiteres Familienda*eyn, wo das Spiel der Kinder den Mittelpunkt ausmacht, Küchen, Hunde oder Ziegen, die sich demselben traulich zugesellen, die kleinen Freuden, Sorgen und Kümmernisse, die diesen einfach gezogenen Gesichtskreis bewegen — und doch weiß er uns die innigste, herzlichste Theilnahme dafür abzugewinnen. Es ist nichts, durchaus nichts in diesen Zuständen idealisirt; aber Meyerheim hat den Blick für das innerste Herz des Volkslebens, für die Sittlichkeit und Unschuld, die daselbe gesund und schön machen. Er verschönert nichts, aber er ist überall schön; er erfreut keinen Hauch der volksthümlichen Naivetät, aber er ist durch und durch von Grazie und Anmuth erfüllt. Und wie die Körperbildung seiner Gestalten, so ist — was hier zwar beiläufig erscheint, worauf ich aber doch ein großes Gewicht legen möchte — auch seine Gewandung überall in edelster Form entwickelt; er hat eben den Blick für den eigenthümlichen Adel der Natur und er schwingt sich daher aus den schreinbar unbedeutendsten Motiven zu einer Höhe des Styles auf, die ihr mit all euren Stulptristpisien, mit all euren gelehrten und wohlausgeklügelten Schematismus von Faltenwurf u. dergl. nimmer zu erreichen im Stande sind. Er bildet seine Aufgaben mit der hingebendsten, nimmer rastenden Liebe durch, die auch den geringsten Nebendingen einen vollkommenen Antheil gewährt, und er erreicht es damit, daß auch uns aus seinen Bildern dieselbe Liebe entgegentritt und wir uns von ihnen mit allem Zauber heimathlicher Innigkeit gefesselt fühlen. Er versteht sich meisterhaft, und ganz besonders, wenn er das Innere der künstlichen Behausungen malt, auf jenen Reiz malerischer Harmonie, dem dieß kleine Daseyn seine volle Verbreitung und Geschlossenheit verdankt. Soll ich endlich bei einem Künstler, den ich so sehr bewundere, auch noch einen Tadel aussprechen, so möchte ich nur bemerken, daß der Ton seiner Farbe mir zumeist um ein Weniges zu kühl erscheint, aber gerade auch nur um soviel, daß mit Zuversicht zu erwarten ist, dieser Mangel werde in dreißig Jahren, wenn der Firniß der Zeit sein Recht ausgeübt hat, von selbst völlig verschwunden seyn. — Meyerheim verdankt seine Entwicklung seiner Förderung von außerhalb, seiner höheren Protektion. Er besitzt nichts von dem Apparat außerkünstlerischer poetischer Interessen und philosophischer Ideen, mit dem sich sonst Mancher nach Möglichkeit ausrüstet. Er selbst hat mit treuem Ernst die Gottesgabe, die ihm verliehen ward, ausgebildet, und er wird bleiben, wenn Vieles verschollen und vergessen ist, was heut zu Tage noch als Zeichen einer neuen, anshöhigen Offenbarung verehrt wird.

Von der Bildnißmalerei, der „milchenden Kuh" für die Künstler, habe ich, wie schon bemerkt, trotz der großen Menge ihrer Leistungen nicht viel zu sprechen. Doch ist es nöthig, einige Bildnisse, die dem höheren, selbstständig künstlerischen Streben der hiesigen Meister angehören, namhaft zu machen. So hat die Ausstellung, wie es seit Jahren der Fall zu seyn pflegte, verschiedene Porträts von Personen der höheren Gesellschaft, von Fr. Krüger's Hand, in der vornehm bequemen, fashlichen, sprechenden Weise, die seinen Leistungen überall eigen ist. Begas hat ein Bildniß des würdigen alten Akademievorstehers Schadow geliefert, das durch den geistvollen, fein belebten Kopf ebenso wie durch die sorgfältig berechnete malerische Haltung von bedeutender Wirkung ist. Sodann befindet sich von Magnus eine Reihe von Bildnissen auf der Ausstellung, die die vollkommene Schlichtheit der Naturauffassung mit gemessenster, ächt künstlerischer Haltung verbinden. Magnus malt fast nur Por-

Digitized by Google

träts, aber ich habe selten eins von seiner Hand gesehen, das nicht den Namen eines wahren Kunstwerkes verdiente; er entwickelt dabei in Linien, Formen und Tönen den schönsten Rhythmus und er erreicht, ohne scheinbar auf irgend einen besondern malerischen Effekt hinzustreben, doch stets die klarste malerische Harmonie. Wäre er in den Gründen noch ein wenig durchsichtiger, wäre das Inkarnat auf den Wangen seiner Gestalten und der in der Regel etwas kühle Schattenton des Fleisches noch inniger verbunden, so würde ich seine Sachen tragen, diese Bilder den vollendetsten Meisterwerken zur Seite zu stellen. Vorzüglich gediegen war diesmal das Kniebild einer schönen Dame (der Frau eines hiesigen Künstlers) mit ihrem Töchterchen, und das Bild eines jungen Blumenmädchens, dieß letztere voll kräftigen strotzenden Lebens.

Ein Bild der Ausstellung hatte mich im Vorübergehen durch seine sprechende, ob auch herzzerschneidende Wahrheit und durch seine malerische Kraft lebhaft frappirt. Es stellt eine Bettlerin mit zwei Kindern dar, von denen das eine ihr scheu wie fieberend im Arme liegt, während sie die Hand mit leidenschaftlicher Angst dem Beschauer beittelnd entgegenstreckt. Ich war jedesmal zu sehr erschüttert, als daß ich mich länger davor aufhalten mochte; ich glaubte, es sey von irgend einem gewiegten belgischen Meister eingesandt worden. Zufällig schlug ich einmal im Katalog nach und fand nun, daß es von einem Schüler der hiesigen Akademie, J. Röder, gemalt sey; auch hörte ich, der Künstler sey noch ein ganz junger Mann. Ich will die Wahl des prinzipenten Gegenstandes nicht gerade als mustergültig preisen; aber es spricht sich in der Ausführung eine künstlerische Kraft aus, die zu den größten Hoffnungen berechtigt. Möge der junge Künstler mit Ernst und Treue an seinem Berufe festhalten und möge ihm auch diejenige äußere Gunst des Geschickes zu Theil werden, die erforderlich ist, damit er seine große Aufgabe unverkürzt zu Ende führen könne!

Lassen Sie uns nunmehr die bezeichnendsten Stücke figürlicher Malerei, die uns von unsern Düsseldorfer Freunden zugesandt sind, betrachten. Voran steht der Direktor der Akademie, W. v. Schadow, mit einem sehr großen Gemälde symbolischen Inhalts. Es stellt den Brunnen des Lebens dar: eine Tabernakel-Architektur im mittelalterlich-italienischen Style, eben eine Nische mit einer Relief-Skulptur, Maria mit dem Leichnam Christi im Schooße (ohne Zweifel als Symbol der Kirche), darunter der Brunnen, der zweimal in Schalen niederfällt und nach vorn zu in das Gras abfließt. Von beiden Seiten sind Personen genaht, zu schöpfen und zu trinken. Ein neben dem Bilde befindlicher schriftlicher Anschlag bezeichnet die Hauptpersonen auf der rechten Seite als Kaiser Otto der Große, St. Hieronymus und St. Augustinus, die auf der linken als Dante, Michel Angelo, Fiesole und Wilhelm von Aquitanien, während der Bauer im Vordergrund, der mit seiner Familie das Wasser unmittelbar von der Erde schöpft, etwa den Nikolaus von der Flue vorstellen soll, wobei zugleich bemerkt wird, daß selbst der Säugling (der nämlich an der Brust der Mutter trinkt) „schon indirekt von der göttlichen Nahrung erhalte.“ Zwischen einer Reihe von Palmen, hinter dem Bau des Brunnens, blicken wir in die Landschaft hinaus. Das Bild ist offenbar mit Liebe erfunden und durchgeführt, es hat aber keinen Eindruck auf das hiesige Publikum gemacht; es sey eben kein Gegenstand für die Malerei, so sagt man. Dieß muß ich vorweg ganz entschieden bestreiten; ich halte im Gegentheil den Gegenstand für so völlig künstlerisch, wie es nur einen geben kann. Es ist ein wundersamer Mythus. Irgendwo fließt der Brunnen, dessen Trank die Menschen von den Gebrechen, mit denen sie Jahre lang behaftet gewesen, befreit. Sie wissen nicht, wo er fließt, aber es ist eine Stimme in ihrem Innern, die sie auf den Weg treibt, Hohe und Geringe, Herrscher und Beitler, Männer der That und Männer des Gedankens, jedes Geschlecht, jedes Alter. Und nach langer mühevoller Pilgerschaft erblicken sie das segenvolle Wasser, und sie eilen drauf zu und schöpfen und trinken und reichen den Ihrigen dar, und wer sich gestärkt, fühlt alsbald die wundervolle Heilung, die ihm zu Theil geworden. Warum sollte das nicht darzustellen seyn, nicht in der Darstellung die schönste Wirkung hervorbringen? aber es müßte eben dargestellt werden, wahr und lebendig, wie es der Mythus sagt, nicht als zufälliges Symbol mit hin- und herspringendem Gedanken, der stets doch etwas Anderes will, als was die Darstellung uns vor Augen bringt. Wir müßten es fühlen, wie es diese Personen ein Leben hindurch getrieben hat, bis sie die Quelle des Heils gefunden; wir müßten statt des konventionellen sakramentlichen Anstandes, den wir in solcher Situation nimmer zu begreifen vermögen, beredte sinnliche Begeisterung vor uns sehen; wir müßten nicht Einen und noch Einen und wieder Einen in dieser und jener Geberde als Repräsentanten des so und so motivirten (und am Ende doch nur ziemlich willkürlich motivirten) Gedankens zusammengestellt erblicken, sondern eben ein Ganzes, ein künstlerisch bewegtes Ganzes. Es sind, wie der Name v. Schadow's nicht anders erwarten läßt, ganz gute Einzeltheiten in dem Bilde, aber sie kommen nicht zur Gelung, eben weil es an der künstlerischen Gesammtwirkung, an der wahren Intuition von Seiten des Künstlers fehlt; ja, ich bin sogar überzeugt, daß eine gewisse Trockenheit in Ton und Vortrag einer ungleich belebteren Behandlung gewichen wäre, hätte der Künstler auf dem Grund solcher unmittelbaren gegenständlichen Anschauung gearbeitet. Das Bild ist wieder ein Beweis, und leider wieder ein negativer, daß in der Kunst nur Realität, nur Gegenständlichkeit, nur wirkliche Wahrheit zum Heile führen kann.

Von Th. Hildebrandt ist ein Gemälde ausgestellt, das sich auf den Shakespeare'schen Othello bezieht. Es ist ein Bild in länglichem Format, die Gestalten bis zum Knie sichtbar. Brabantio, der venetianische Senator, sitzt mit seiner Tochter Desdemona auf einem Divan; ihnen gegenüber Othello, der kriegerische Mohr, der mit lebhafter Geberde erzählt und seine Zuhören. Ein Knabe mit Gläsern und Erfrischungen steht hinter ihnen und hocht mit offnem Munde. Sie befinden sich in einer offnen Halle, die hinterwärts durch eine Gardine halb geschlossen ist, so daß ein leichtes Helldunkel sich um die Gestalten breitet. Hildebrandt hat augenscheinlich das Aufgehen der Liebe zwischen Desdemona und Othello darstellen wollen und scheint dazu besonders durch die Schilderung, die der letztere in dem Shakespeare'schen Stücke hievon vor dem Herzoge ablegt, veranlaßt worden zu seyn. Othello erzählt, wie Brabantio ihn oft eingeladen und sich über all die merkwürdigen Abenteuer seines Lebens habe berichten lassen:

Das in hören,
War Desdemona eifrig stets geneigt:
Oft aber rief ein Hausgeschäft sie ab;
Und immer, wenn sie eilig sich vollbracht,
Gleich kam sie wieder, und mit dürst'gem Ohr
Verschlang sie meine Rede. Dieß bemerkend,
Ersah ich eind die günst'ge Stund' und gab
Ihr Anlaß, daß sie mich recht herzlich bat,
Die ganze Pilgerschaft ihr zu erzählen,
Von der sie stückweis Einzelnes gehört,
Doch nicht mit rechter Folge. Ich begann;
Und oftmals hatt' ich Thränen ihr entlockt,
Wenn ich ein teilvoll Abenteu'r berichtet
Aus meiner Jugend. Als ich nun geendigt,
Gab sie zum Lohn mir eine Welt von Seufzern ....
Sie liebte mich, weil ich Gefahr bestand;
Ich liebte sie um ihres Mitleids willen ꝛc.

Othello, wie bemerkt, erscheint in lebhafter Bewegung, doch spricht er nicht besonders an, wenigstens hat seine Geberde etwas

Digitized by Google

von thratralischer Leidenschaft, die gerade hier nicht hergehört. Brabantio ist ein feiner, aristokratisch-vornehmer Kopf. Bei weitem das Wesentlichste im Bilde ist der Kopf der Desdemona. Zur vollen Schönheit entfaltet, zeigt er die wechselnden Gefühle, die ihr Inneres durchwogen; das Blut ist ihr im Schauer der Theilnahme zum Herzen zurückgetreten, ihr Athem scheint zu stocken, aber das Auge, in dem eine Thräne verdrungen möchte, ist mit innigster Theilnahme auf den Erzähler gehetet. Es ist der Augenblick, wo aus dem Kampf der Gefühle das Bewußtsein der Liebe hervorspringen wird. Hildebrandt hat mit diesem Kopfe in der That ein psychologisches Meisterwerk geliefert, eins der regelrechtesten Beispiele von dem Ausdruck tiefer innerer Seelenzustände, dazu die mehrere Kunst sich überhaupt nur rühmen geschwungen. Aber sein Bild zeigt zugleich die gefahrvolle Klippe, welche der Kunst drohen muß, sobald alles Gewicht absichtlich nur auf die eine Seite gelegt wird. Er hat sein künstlerisches Interesse in so überwiegendem Maße der Lösung dieses, ob an sich auch höchst reizvollen Räthsels zugewandt, daß sein Auge für die weiteren Bedingnisse seiner Aufgabe abgestumpft seyn mußte. Das Bild ist (bis auf die Stellung des Mohren) vortrefflich und braunen komponirt, der Charakter des Stoffliches ist in den besonderen Motiven gut wiedergegeben, das Helldunkel ist mit Zartheit und feinem Verständniß durchgeführt, und doch fehlt dem Ganzen überall volles, markiges Leben, doch sind es eigentlich nur mehr Symbole von Gestaltung als die Gestalten selbst. Es hat auch hier die Idee des Bildes, obschon sie nicht mehr ein zufälliger und willkürlicher Symbolist besteht, noch nicht den dauerbaren Körper gewonnen, der uns auf die Dauer festzuhalten vermag. Das Bild scheint mir für die Vorzüge und für die Mängel der Düsseldorfer Schule — wenigstens in denjenigen Beziehungen, die derselben eine so charakteristische Eigenthümlichkeit gegeben hatten — ein vorzüglich bezeichnendes Beispiel zu seyn. Mir ist, als sey es zugleich ein Scheidegruß der alten Richtung dieser Schule, und so will ich, in dankbarer Erinnerung an so viel Schönes, wenn auch nicht für alle Zeit Dauerndes, was aus dieser Richtung hervorgegangen war, dem Bilde aus vollem Herzen mein Fahrwohl zurufen.

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen.

Wenn uns in der bildenden Kunst, namentlich in der Malerei, dasjenige geboten würde, was wir täglich in der Poesie lesen, in der Musik hören müssen, ja was in der letztern nicht nur gern gesehen, sondern von der Menge mit beifälligem Widerhall aufgenommen wird, wir würden es entschieden ablehnen. Ich erinnere an das Geist- und Gemüthlose, Triviale, Süßerhafte, Gemachte, Maßlose, Wilde, Planlose, Unsittliche, Aufdringliche ꝛc. Dieser Unterschied der Aufnahme rührt wohl daher, weil wir die Darstellungen der bildenden Kunst unmittelbar mit der Natur und dem Leben vergleichen und uns hier also das Unnatürliche, Verfehlte, Schlechte, Geschmacklose ꝛc. sogleich in die Augen fällt. Der Sinn des Auges ist überdieß kälter, reiner, unparteiischer, als der des Ohres. Der Antheil am Gehörte ist beschaulicher Natur. Die Musik ist aber keine nachahmende Kunst, soll es nicht seyn. Es gibt kein Originalleben, mit dem man sie als Ab- und Gegenbild vergleichen könnte, wobei sich etwa ein verfehltes Streben herausstellen könnte. Das Ohr ist bestechlich, erhitzbar und parteiisch, wenn sich frivole oder massive Musik durch kaßelle bei nur an rohe, wilde, sinnliche ꝛc. Neigungen wendet. Dahre findet man, abgesehen von der unendlich größern Zahl der Musikfreunde, zu denen man im weitern Sinn so ziemlich die ganze Menschheit zählen kann, gegenüber von den übrigen Kunstfernnden, verhältnißmäßig weit mehr Liebhaber geschmackloser Musik, und — um dir Poesie mitzunehmen — geschmackloser Romane und Novellen, auch im gebildetsevnwollenden Publikum, als solcht, dir an in gleichem Maß tadelnswerthen Gemälden Gefallen fänden.

Wenn von einem höhern Standpunkt in der Kunst die Rede ist, so nimmt die Schwierigkeit des kritischen Urtheils mit der Höhr der Leistung zu. Wir wollen, weil das Wirken nahe liegt, an Musik erinnern. Es gehört ein geübter, gebildeter Geschmack dazu, den großen Unterschied zwischen dem „Barbier von Sevilla" von Rossini und „Figaro's Hochzeit" von Mozart zu erkennen.

So ist es in vorkommenden Fällen äußerst schwer, ja, wenn keine Vergleichung unmittelbar neben einander stehender Bilder stattfinden kann, oft kaum möglich, eine Kopie von dem Original zu unterscheiden. Bei beliebten Bildern traf es sich oft, daß sie von den besten Schülern eines berühmten Meisters kopirt wurden. Auch spätere Nachbildungen von bedeutenden Künstlern traten ein. Ein Kunstfreund wird sich in solchen Fällen nicht alsbald entschieden aussprechen; er wird strauchetn. So sind schon manche Galeriebilder von anerkanntem Werth, wenn man die nubestritten gebliebenen Originale kennen lernte, auf den Namen von Schülern oder spätern Nachahmern umgetauft worden.

Bei mittelmäßigen oder geringen Bildern ist es eigentlich gar nicht der Mühe werth zu fragen, ob es Originale oder Kopien seyen. Wie viele Maler hat nicht die neue Fabrikfeit, die lauter Originale produziren, von denen keines nur ein Schatten jener alten Kopien aus guter Kunstzeit ist. Ein Meister, der genau betrachtet ein ewiger Schüler bleibt, ein Manierist im bösen Sinn, kann gar kein Original schaffen. Die Frage nach der Originalität tritt erst da ein, wo in irgend einem Haupttheil der Kunst sich Virtuosität, Originalität offenbart. Hier kann man kann in verkommenden Fällen sagen: Wer diese Idee ursprünglich gehabt, wer so komponirt, gruppirt, solcht Charakter und Formen erfunden hat, der hat nothwendig auch besser gezeichnet, mystriöser vorgetragen, kolorirt, als der uns vorgezeigte Maler, in dessen Kopf jene Genialität und Originalität, der ganzen Ausführung des Bildes nach, nicht gewachsen ist. Bei einer solchen Duplizität in der Erfindung und Durchbildung und dann der Ausführung wird man mit ziemlicher Sicherheit auf einen Kopisten schließen.

Nachrichten vom Juli.

Bauwerke.

Köln. Am 21. Juli wurden hier die Domsender, welche König Ludwig von Bayern in München hat anfertigen lassen, um an der Südseite des Schiffes der Domkirche zu verstehen mit den berühmten Glasmalereien der Nordseite, feierlich in Empfang genommen. Die Bürgerwehr holte sie mit Fahnen und Musik vom Schiffe ab und geleitete sie zum Dom. (Ueber die Vollendung dieser Gemälde wird das Kunstblatt eine besondere Mittheilung bringen.)

Für die Kasse des Central-Dombauvereins sind bis jetzt in diesem Jahre seit dem 1. Januar 13,897 Thlr. 13 Sgr. 6 Pf. eingegangen. Im verflossenen Monat sind bei dem Central-Dombauverein 8718 Thlr. eingegangen, darunter die reiche Kollekte in den Kölner Pfarrgemeinden. Die von Sr. Maj. dem König für das laufende Banjahr bewilligten Zuschüsse von 50,000 Thlrn. sind für die Herstellung des Schutzdaches mit verwendet worden.

Stettin. Die Kirche in Heringsdorf an der Ostsee ist nunmehr vollendet. Den Plan dazu hat der König selbst entworfen. Mit Nächstem soll sie durch den evangelischen Bischof von Pommern eingeweiht werden.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 46. Donnerstag den 21. September 1848.

Die Glasfenster für den Kölner Dom,

ein Geschenk des Königs Ludwig I. von Bayern.

Mitten in der stürmischen Bewegung der Gegenwart, von der wir noch nicht wissen, ob sie mehr aufbauen oder mehr zerstören wird, haben wir ein Fest gefeiert aus der alten Zeit: Ainmüller hatte die nun vollendeten Glasfenster ausgestellt, welche der König Ludwig von Bayern dem Dom in Köln zum Geschenke macht. Ist es überhaupt das größte Vorrecht der Kunst, zu erfreuen, zu beruhigen und zu versöhnen, so hat es die Glasmalerei in größerem Maße, als die andern Künste, und übt eine wahrhaft zauberische Gewalt aus. Ist die Form der Darstellung dieser innersten Seele der Glasmalerei entsprechend, rein, würdevoll, harmonisch, so strömt von den farbigen Lichtgestalten der Friede so voll in das Gemüth, daß es laub wird gegen das Kampfgeschrei der Außenwelt. Ich möchte nicht die Kämpfer vom Schlachtfeld rufen zu den Freuden des Friedens, derer der Sieg errungen; es ist aber gut, wenn sie in den Augenblicken der Waffenruhe an die milden Kräfte erinnert werden, welche das durch den Kampf geschärfte Leben verschönen und den hergestärkten Lohn der Sieger bereiten. Oder werden wir nicht Alle, wenn der Streit der Meinungen beendet, eine Verfassung Deutschlands errungen, der Feind von den Grenzen vertrieben seyn wird, soviel wir den Kampf überdauert, gern einkehren in den Hallen der Kunst und in vollen Zügen den Frieden trinken, den sie in goldenen Schalen darreicht? Gewiß werden wir es, und sagen darum schon jetzt den Männern Dank, die unverdrossen thätig ausgehalten an der Kelter, damit die Zukunft nicht darbe und verarme; wir sagen vor allen Dank dem Fürsten, der den Gedanken gefaßt zu diesem wahrhaft königlichen Geschenk und ihn ebenso großsinnig, als feurigbig ausgeführt; wir sagen auch den betheiligten Künstlern Dank; denn ihr Werk zeugt von dem Ernste ihrer Gesinnung und jener ausdauernden Treue, durch welche allein Talent, Geschmack und Geschicklichkeit die Vollendung erreichen, und hat nicht seines Gleichen in alter noch in neuer Zeit, wo irgend Glasmalereien ausgeführt worden sind.

Der Anfang zu diesen Gemälden wurde im Jahr 1844 gemacht, und die Anordnung und Uebertheilung des Ganzen dem Prof. Heinrich v. Heß vom König übertragen. Die Fenster, für welche der König sein Geschenk bestimmte, sind die des südlichen Seitenschiffs, und zwar drei ganze 42 Fuß rhein. hoch und 16 Fuß breit und zwei von oben nach unten getheilte, da sowohl der südliche Thurm, als das südliche Querschiff die Form der Fenster durchschneidet. Sie gehören dem Theil des Baues an, welcher mit Ausnahme des Unterbaues neu aufgeführt worden und wie alles Bauliche bei der Restauration mit Gewissenhaftigkeit, Geschmack, Verstand und Geschicklichkeit nach den alten Zeichnungen hergestellt worden.

Bei der Wahl der Gegenstände für die Gemälde gab es mancherlei zu bedenken. Der Gedanke eines Gemäldecyclus ist der alten Glasmalerei fremd; die neue hält ihn mit Vorliebe fest. Die Fenster des nördlichen Seitenschiffes, 1508 und 1509 von verschiedenen Größen und von der Stadt Köln geschenkt, enthalten in bunter Mischung das jüngste Gericht und Scenen aus der Passion, das Martyrium des h. Lorenz und Madonna in der Glorie; Scenen aus dem Leben und der Legende des h. Petrus, auch andere Heilige nebst dem Marcus Agrippa als dem Mitgründer Kölns; Christus mit Engeln und Evangelisten, dazu die Königin von Saba bei Salomo und die Anbetung der Könige; endlich noch die Krönung Mariä. Eine Ergänzung dieser unzusammenhängenden Bruchstücke wäre eine Unmöglichkeit gewesen. Das einzige, was man in Beziehung darauf thun konnte, war, sich möglichst im Bereich derselben Anschauungen zu halten. Da nun aber die Fensterreihe des Seitenschiffes nach dem Querschiff sich noch fortsetzt, und die dort befindlichen Fenster möglicherweise auch noch einmal mit Gemälden zu schmücken sind, so mußte — sollte überhaupt ein Zusammenhang derselben unter sich aufrecht erhalten werden — ein Cyclus gewählt werden, der eine Fortsetzung zuläßt, aber auch entbehren kann. Wenn demnach Geburt und Tod Christi und die Ausgießung des heiligen Geistes den Hauptinhalt der drei ganzen Fenster bildeten, so war Evangelium und Apostelgeschichte aufgeschlossen, aber auch abgeschlossen und somit den gestellten Anforderungen Genüge gethan; zugleich aber auch die Quelle geöffnet für, die Hauptdarstellungen umgebende Nebenbilder. Mit der Ausführung der Cartons ward Anton Fischer beauftragt, eine unbedenklich äußerst glückliche Wahl, da er alle Gaben besitzt, den Anforderungen des Styls ohne Nachtheil lebendiger Darstellung und gefälliger Formengebung zu entsprechen. Alles Ornament aber ward mit der technischen Ausführung im Glas den bewährten Händen des Inspektors Ainmüller anvertraut; er hat dem Vertrauen vollkommen entsprochen und namentlich durch ein schönes Maß von Formenwechsel bei Uebereinstimmung des Styles und durch eine überaus glückliche Zusammenstellung der Farben in den Verzierungen dem Ganzen einen Halt und Zusammenhang gegeben, wie sie sonst nicht leicht vorkommen, im Kölner Dome aber grade, bei den sehr großen Dimensionen unerläßlich erschienen.

Das erste Fenster in der Reihenfolge ist, wie ich sagte, ein halbes. Die Darstellungen desselben sind aus dem Leben des Täufers, als des Vorläufers Christi genommen. In kleineren Räumen in der Höhe ist Zacharias im Tempel und die Geburt des Johannes abgebildet, im Hauptfeld, das 9 bis 10 Fuß hoch ist, die Predigt des Johannes und dabei die verschiedenen Wirkungen des Wortes, Hingebung, Zweifel, Reue und Zorn als Motive zu Grunde gelegt. Der 9 Fuß hohe Sockel ist in drei horizontale und zwei perpendikulare Abtheilungen, somit in sechs viereckige Felder getheilt, deren unterste die Schenkungsurkunde und die königl. bayrischen Wappen enthalten, über denen sodann die Bildnisse von Konstantin und Helena, Karl der Große und Friedrich Barbarossa als der um Köln und den Dom besonders verdienten Herrscher angebracht sind. Ob die christliche Kaiserin diese Ehrenstelle nicht vielmehr ihrer heidnischen Vorgängerin Agrippina einzuräumen gehabt hätte, mag die Geschichte entscheiden. Wenigstens weisen die Fenster von 1508 mehr auf Agrippina hin. Dieses Fenster ist (versteht sich mit Ausnahme der Ornamente) von Hellweger gezeichnet.

Digitized by Google

Das nächstfolgende große Fenster enthält die Geburt Christi als Hauptbild. Auf einem Thron, hinter welchem schwebende Engel einen Teppich halten, sitzt die Mutter mit dem Jesuskinde, das liebend die Arme ausbreitet, zu seiner Linken stehen und knien Joseph mit den Hirten, von der Rechten kommen in der Pracht reicher Trachten, mit großem Gefolge und köstlichen Geschenken die heiligen drei Könige; in der Landschaft steht man Bethlehem in der Ferne. An kleinen Feldern über diesem Bilde, dessen Figuren über Lebensgröße sind, ist die Verkündigung dargestellt, dann der Sündenfall und die Jungfrau, die der Schlange den Kopf zertritt, dazu in reicherzierten Nischen die Patriarchen, auch David und Salomo. Den Sockel aber zieren die vier im saturnischen Styl gehaltenen Gestalten der vier großen Propheten. Dieses Fenster ist das erste in der Zeitfolge der Anfertigung, allein es trägt kein Zeichen des Anfangs oder Versuches an sich, sondern dürfte sogar wenigstens in der Farbe entschiedene Vorzüge vor den spätern Fenstern haben, in denen manche Töne nicht gleich energisch durchgeführt sind.

Die in gleicher Größe ausgeführten farbigen Kartons zu diesem und den beiden andern ganzen Fenstern sind (mit Ausnahme der Ornamente) von Anton Fischer. Was daran besonders auffällt, ist die strenge und doch durchaus ungesuchte Anordnung. Wer die vier schmalen, von den Fensterstäben gebildeten und durch die Querstangen unterbrochenen Räume betrachtet und bedenkt, welche Menge von Figuren und mannigfachen Stellungen in denselben untergebracht werden mußten, der begreift nicht, daß sich Alles so natürlich gemacht hat, daß man eine Schwierigkeit gar nicht wahrnimmt. Kaum fällt es auf, daß Maria mit dem Kind nicht die Mitte des Bildes ausmachen. Einzelne Köpfe sind etwas weich und unbestimmt, namentlich der des knieenden greisen Königs, andere wie der der Jungfrau von großer Schönheit und die der Propheten von erhabenem Ernste. Ganz besonders glücklich aber ist Fischer in seinen Gewändern, die ebenso leicht und natürlich, als streng stylistrt, mannigfaltig und wahr in den Motiven, klar in der Entwickelung und rein und bestimmt in den Formen sind. Da Gewandfiguren bei diesem Zweige der Kunst vornehmlich in Betracht kommen, so ist es doppelt erfreulich, daß Fischer's Talent grad bei ihnen am meisten hervortritt. Man kann kaum eine Gestalt von einhrdinglicherer Würde und gleich klassischer Haltung sehen, als den Jeremias in diesem Fenster.

Für das zweite Fenster war der Tod Christi zum Hauptbild ersehen. Die Kreuzigung wollte sich indeß keineswegs in die Vierntheilung des Fensters fügen, ohne daß der Künstler in den sogenannten malerischen Styl und die Verkürzungen verfallen wäre, was uns jeden Preis vermieden werden mußte. Denn hat man da einmal nachgegeben, wird der architektonische Grundton verlassen, so ist der organische Zusammenhang aufgehoben und die Malerei vollendet nicht wie sie soll den Gedanken der Architektur, sondern unterbricht ihn durch einen eignen, mit dem sie sich gelegentlich in die abenteuerlichsten Formen verliert, wie sie das 16te, 17te und 18te Jahrhundert uns sattsam zeigen. Es ward statt der Kreuzigung das sogenannte Besperbild, auch Pietà genannt, gewählt, die Trauer um den Tod Christi. Der Leichnam ruht im Schooß der Mutter, die Betrauernden stehen und knien um die schmerzenserfüllte Gruppe. Ein Uebelstand war auch bei dieser Darstellung unvermeidlich; der querliegende Körper Christi mußte von dem Fensterstock unterbrochen werden; doch hat Fischer den Uebelstand so unmerklich gemacht als möglich, indem die Hauptbewegungspunkte frei sind. In einem kleinern Bilde darüber ist das Abendmahl zu sehen, als die letzte Handlung Christi vor dem Tode und seine symbolische Vorfeier; daneben die Momente nach der Auferstehung, das Begegnis mit Magdalena und das mit Thomas. Die vier Abtheilungen des Sockels nehmen die Evangelisten ein.

Das dritte große Fenster enthält die Ausgießung des heiligen Geistes, wodurch die Apostelgeschichte vertreten, die eigentliche Gründung der Kirche bezeichnet wird. In einem kleinern Oberbilde sieht man die Verleihung des Schlüsselamtes Petri, als nähere Beziehung zur Gründung der Kirche; dazu in kleinen Nischen die Gestalten der christlichen Tugenden. Den Sockel nehmen die vier Kirchenväter ein.

Daran schließt sich wieder ein halbes Fenster, für welches in Rücksicht auf die Apostelgeschichte und das erste Halbfenster mit der Geschichte des Verlaufens, die des ersten Märtyrers der Kirche aufgenommen wurde. Das Hauptbild stellt die Steinigung Stephans, die Nebenbilder seine Predigt und Verantwortung vor. Im Sockel sind in sechs Abtheilungen außer der Schenkungsurkunde und dem bairischen Wappen die Bildnisse von vier um Köln und den Dom besonders verdienten Kirchenheiligen angebracht, nämlich von den Heiligen Apellinaris, Sylvester, Mordernus und Gregorius von Spoleto.

Soll zu den gegebenen allgemeinen Bemerkungen über den Werth und die hohe Vollendung dieser Arbeiten noch eine über ihr Verhältniß zu den frühern Leistungen der Anstalt hinzugefügt werden, so ist es diese, daß die Fenster in der Art durchgängig tiefer in der Farbe erscheinen und vielleicht schon deßhalb leichter in Harmonie treten. Bei den neuen Fenstern sind die Gläser durchsichtenender, und einzelne Farben treten mit leuchtendem Glanze vor andern heraus, wie namentlich Blau und Roth. Dagegen — und das könnte allerdings auf die Farbenwirkung Einfluß äußern, zumal auch die größern Farbenflächen bei den ungleich größern Figuren die Kraft der Farbe schwächen — ist der Styl reiner, Behandlung und Ausführung einfacher. Einzelne Gemälde in der Rusticke sind fast behandelt wie Staffeleibilder, mit hochgesteigerter Modellirung. Die neuen Fenster haben ein durchaus anderes Gepräge, große Flächen, breite Massen, einfache Formen. Sie treten damit mehr auf als organische Glieder des architektonischen Gesammtwerks, ohne doch — wie sich von selbst versteht — auf die Stufe des bloßen Ornaments zurückzusinken, auf welcher die meisten alten Glasmalereien stehen. Es ist keine Frage, daß hier die geschichtliche Klippe sieht und daß es nur dem glücklich gebildeten Talent gelingt, sie zu vermeiden, den gerechten Anforderungen der mit Hülfe gründlicher Naturstudien entwickelten Kunst zu genügen und vom Grundgesetz monumentaler Kunst sich nicht zu entfernen. Die Klippe ist um so gefährlicher, als von allen zeichnenden Künsten die Glasmalerei die meisten Mittel besitzt, die Illusion bis aufs Höchste zu steigern, indem sie wirkliches Licht in allen Farben und absolute Undurchsichtigkeit mit allen zahllosen Zwischenstufen zur Verfügung hat. Es ist das hochachtbare Verdienst sämmtlicher bei diesem herrlichen Werk betheiligten Künstler, von Anfang bis zu Ende sich dieses Umstandes in ihrer Aufgabe klar bewußt gewesen zu seyn und ihm gemäß das Ganze durchgeführt zu haben.

Die Fenster, deren Gesammtkosten sich auf 70,000 fl. belaufen, sind sofort nach Köln abgegangen, da sie bei der (schon früher angeordneten) Feier der vor 600 Jahren stattgehabten Grundung des Domes, und der Eröffnung der fertigen Theile im August d. J. an Ort und Stelle eingesetzt seyn sollten. Zu dem Dank, den wir — gewiß mit ganz Deutschland — dem königlichen Geber aus warmen Herzen darbringen, fügen wir in Bezug auf die vielen Orten, namentlich aber in Köln übliche Unsitte, in den Kirchen Bücher zu treiben mit den Kaufwerken (man denke nur an St. Petrus von Andens, an das Dombild u. a. m.!) die Bitte, Se. Majestät möge in der Schenkungsurkunde die Verfügung treffen, daß die von ihm dem Dom als Geschenk gewidmeten Fenster weder jetzt noch künftig einmal verhängt werden dürfen, sondern allezeit bei gröfmeler Kirche dem Volke ungehindert und unentgeltlich sichtbar seyn müssen.

Digitized by Google

An die gegenwärtige Regierung aber erlauben wir uns eine näherliegende Bitte. Die Anſtalt, in welcher dieſe Fenſter, wie ſo viele andere ruhmwürdige Werke ausgeführt worden, und welche durch ihre geradezu ausſchließlichen Vorzüge die einzige ihres Gleichen überhaupt iſt, eine Quelle der Ehren für München und Bayern und des Erwerbs für viele talentvolle aber unbemittelte Künſtler und ſonſtige Arbeiter, iſt in Gefahr, in der Ungunſt der Zeiten einzugehen, wenn nicht die Regierung die hülfreiche Hand bietet. Durch eine ungewöhnliche Anordnung ſteht ſie unter der Bergwerks- und Salinenadminiſtration; es iſt von den Männern in den Büreaux dieſer Verwaltung nicht ohne Weiteres Intereſſe für die Kunſt und Einſicht in die Betriebsverhältniſſe einer Kunſtanſtalt zu erwarten, vielmehr lehrt die Erfahrung, daß nicht nur die Kunſt, ſondern auch der künſtleriſche Verlehr ihnen ſehr fern liegen. Zur Erhaltung der Anſtalt und zur gleichzeitigen Förderung ihrer künſtleriſchen und materiellen Intereſſen wird Niemand beſſere Rathſchläge geben können, als die unmittelbaren Vorſteher der Anſtalt, der Inſpektor Ainmüller und der Prof. v. Heß. Möchte nicht ohne den Beirath dieſer hier vor allen ſtimmberechtigten und befähigten Männer irgend ein Entſchluß über die künftige Stellung der Anſtalt getroffen werden, welche — wir wiederholen es — durch keine andere an irgend einem Orte erſetzt wird.

ef.

Der Maler Eduard Hildebrandt.

Die engliſche Malerſchule neigt ſich in den beſten Produkten eines Gainsborough, Constable, oder in neuerer Zeit eines Lee, Cooper, Stanfield gern den friſchen, ſaftgrünen engliſchen Wieſen hin, oder den ſchattigen Baumalleen „Lanes“ von England, oder kühlenden Quellen aus Wales, ſtruppig wildem Gebirg aus Schottland, eben wie das Land in ſeinem ächt nationalen Typus es gibt. Den engliſchen Malern iſt dieß nicht zu verargen, obwohl die Wiederholungen ſolcher Bilder für den Beſchauer ſehr monoton werden. Ueberraſcht wird man deßhalb um ſo mehr, wenn ſich eine deutſche oder holländiſche Landſchaft (Italien iſt ſelten glücklich behandelt) auf den Ausſtellungen findet, deren Manier nicht den Royal-Academiſte anhängt, denn viele dieſer Lehrer und Meiſter ſind in eine Art von mechaniſchem Ton verfallen, der ſich auch auf die Schüler überträgt, wie wir dieß auch an Lee rügen müſſen. Auf der jüngſt eröffneten Ausſtellung der British Society of Artists wurden wir durch eine Schneelandſchaft erfreiſcht, die durch ihren glücklichen Ton, durch artige Gruppirungen und durch winterlich landſchaftliche Treue ſich auszeichnet. Dieſe Winterlandſchaft mußte von deutſcher Hand ſeyn, da die Engländer dergleichen in ihrer beſten Ausführung nie kannten, und in Wahrheit rührte ſie von einem Berliner Maler Hildebrandt her, der ſich gegenwärtig hier aufhält. Das eigentliche Talent dieſes Künſtlers bekundet ſich am beſten in ſeiner charakteriſtiſchen Auffaſſung des Landſchaftlichen zum Genre, in der Art nämlich, daß Landſchaft und Genre nicht eins des andern halber da iſt, vielmehr eins das andere ergänzend, beide eins in eins ſind.

Hildebrandt ergeht ſich gern in eine ruhige Landſchaft oder an den Seeſtrand, um glückliche, fröhliche Menſchen zu treffen, und dieſe Gemüthlichkeit ſeiner Gruppen iſt es eben, welche ſeinen Bildern eine plaſiſche Ruhe, eine wirklich harmoniſche Pauſe verleiht, die den Geiſt zu ſtillem Sinnen erweckt, ihn beruhigt und beglückt. Aus dieſem Grunde verweilt man gern länger vor den Bildern dieſes Künſtlers, man fühlt ſich gehalten und weiß es dann erſt wodurch, wenn man die Stimmung beobachtet und prüft, die dieſelben in uns hervorrufen. Die Originalität der Hildebrandt'ſchen Bilder iſt eine indirekte. Auf den erſten Blick dünkt es uns, als hätten wir dieß und jenes auch ſchon früher geſehen. Und ſo iſt es auch. Der Reiz der Bilder liegt in der Naturtreue, in der Natur, die wir Alle kennen. Holländiſche Dörfer, bäuriſches Leben, Dorfkinder, Pferde, dabei alte Landleute im Feiertock, die Pfeife ſchmauchend, dieß ſind die einfachen Naturmotive, während Winter und Schneewetter, Abendröthe oder ein lächelnder Tag die Gruppe als Landſchaft umgibt. Dann treffen wir ihn wieder am Meeresſtrande, bewegte See, Wind und Wetter wehen und drohen, während Schiffe und Takelwerk, Fang und Fiſchgeräthe, Schiffer in Blouſen und Fiſcherkleide, ächte Naturmenſchen, dem Bilde zur Natur Genre und Leben geben. Dieſes eigenthümliche gemüthliche Genre, welches der deutſchen Kunſt faſt ausſchließlich angehört und in ihrer Schule einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht hat, iſt ſo zu ſagen ein neuer lebensgrüner Zweig am alten Stamm der Malerei. Die moderne Kunſt hat die Aufgabe, das ganze äußere und innere Leben, in ſeiner handgreiflichen Wahrheit ſowohl, wie in ſeiner tief geſchaukelten Poeſie zu begreifen und dieſe Elemente in ihren glücklichſten, innigſten Momenten zu erfaſſen; auf dieſe Weiſe durchaus entfernt von der alten Kunſt, deren Geiſt durch den Kultus beſeelt war, ſelbſt uns bisweilen der geſchichtliche Sinn nicht, den wir in der Auffaſſung der Hiſtorie, in den immer reifer werdenden geſchichtlichen Bildern erblicken. In dieſem Sinne können wir auch die Meinung der Freunde der alten Kunſt nicht theilen, die auf die moderne Kunſt nur ein Auge des Mitleids werfen, vergeſſend daß die neue Kunſt ein großer Prozeß des hiſtoriſchen Werdens und Gedeihens iſt. Das Vergangene iſt Geſchichte, das Neue wird Geſchichte und bei den tüchtigen Beſtrebungen, den Reſormen, dem Fortſchreiten der neueren Kunſt können wir ſchon hoffnungsvoll weilen; wie denn überhaupt der Horizont, der der alten maleriſchen Kunſt geſetzt war, jetzt zu einem unermeßlichen Firmament mit tauſend Sternen und Geſtirnen geworden. Gränzen, wie ſie in Bologna, in Venedig, in Rom den Schulen geſetzt waren, ſind uns fremd geworden. Schule ſoll, darf der Künſtler nicht kennen, denn Schule wird Manier, verknöcherte Nachahmung, und geſtaltet ſich deßhalb in der Architektur wie in der Malerei nicht zur Entwickelung, ſondern zur Lähmung des künſtleriſchen Genies, da ſie die individuelle Schwungkraft raubt. Was wir vom Künſtler erwarten, ſind nicht Kopien und Nachahmungen alter heiligen Bilder und Madonnen, und wenn ſie auch von Raphael und Correggio herrühren, wir erwarten vielmehr vom Künſtler ein unbedingtes Hingeben ſeiner Individualität, ſey es nun in welcher Art und Weiſe dieſe ſich hervorthue. Der Künſtler ſoll darauf achten, ſein Talent, ſein beſonderes Geſchick, ſeinen Fleiß an ſeine Neigungen zu knüpfen, in dieſen Neigungen, ſeyen ſie landſchaftlich, hiſtoriſch, Genre oder Stillleben, wird er, indem er ſelbſt individuelle Befriedigung findet, zum ſchaffenden und durch ſeine Originalität zum ſtegreichen Künſtler. Das erwarten wir von den heutigen Künſtlern und Hildebrandt iſt einer dieſer Strebenden, der das eigentliche Moment der Kunſt in ſeinem individuellen Selbſt gefunden hat, ohne Schule, ohne Manier, geleitet durch die Natur, das Gefühl und die Wahrheit; dieſe Attribute ſprechen ſchon aus ſeiner „ſchottiſchen Küſte“ hervor, die in der Berliner Ausſtellung von 1847 manchen ſtillen Beſchauer, durch das ſtürmiſche Wetter, die kalte nebliche Nordluft und die Flugſcharen der Vögel anzog. Am meiſten gelungen und befriedigend war der illmatiſche Charakter der Landſchaft, die in dem friſch und manierfrei gemalten Bilde ſich prägte. Dieſe Gegenſätze von warmer und kalter Landſchaft liebt Hildebrandt ſehr. Aufgefordert durch den König von Preußen ging er im Jahre 1844 nach Braſilien, um dort ein glückliches Leben unter dem prächtigen Himmel des ſüdlichen Amerika zu verleben. Die köſtliche Beſchreibung dieſer Reiſe leſen wir in den ſchönen

Digitized by Google

Skizzen — voll von glühendem Zauber, den gigantischen Formationen des Gewächses, dem Reichthum und der Fülle der tropischen Natur, dem tausendfarbigen Gefieder der Vögel — die das Berliner Kunstkabinet von Hildebrandt aufbewahrt. Sechs Mappen talentvoller Skizzen, theils in Oel, theils in Wasserfarben, gemalt unter den glühenden Strahlen der Sonne, die das Ineinanderschmelzen der schnell trocknenden Farbe nicht erlauben, erscheinen diese Skizzen von Rio, Bahia und Pernambuco, wo der Künstler sieben Monate in seligsten Studien verbrachte, oft in ganz felsfamer Form, und beweisen, wie eigenthümlich die Technik in den Händen des wahren Künstlers seyn kann. Sie beweisen uns, daß eine Schultechnik beim ächten Künstler ein Unding ist, wie die Technik des Künstlers an der jeweiligen Form, an der Bedingung der Zeit, des Klimas, der besondern Gelegenheit hängt, und wenn Hildebrandt unsere Bewunderung auf das Schlagendste bedeispielt, so müssen wir seinem Naturtalent unsere ganz besondere Würdigung angedeihen lassen. Alexander v. Humboldt hat diesem Künstler im zweiten Theil seines Kosmos ein Denkmal gesetzt, was wohl zu beachten ist; indem er nämlich von der physiognomischen Naturdarstellung der Tropenwelt spricht, sagt er: was Hodges für die westlichen Inseln der Südsee, was unser verewigter Landsmann Ferdinand Bauer für Neuholland und Bandiemensland geleistet, haben in der neuesten Zeit, in viel größerem Styl und mit höherer Meisterschaft für die amerikanische Tropenwelt, Moriz Rugendas, der Graf Clarac, Ferdinand Bellermann und Eduard Hildebrandt gethan. — Wir sehen, diese Gebilde haben durch die Wahrheit und Naturtreue der Tropenwelt denselben Zauber auf den großen Mann der Natur, wie auf uns ausgeübt, und wohl darf der Künstler stolz auf den Ausspruch eines Mannes wie Humboldt seyn.

Den New-York liefern uns diese Mappen des Kunstkabinets ebenfalls reiche Beute, namentlich möchten wir den Besucher auf das große Panorama von Rio, als eins der bedeutendsten Stücke, und auf den Niagara, als eine wunderbar gelungene Skizze, als ein wahres Skizzenkunstwerk aufmerksam machen, überhaupt wird der Kunstfreund und Kenner in diesen Arbeiten die größte Mannigfaltigkeit in Form, Farbe, Technik und Zeichnung entdecken, die ihn auf das Angenehmste überraschen und erfrischen wird. In Brasilien ernannte ihn der König, der die Bilder mit Freude betrachtet hatte, zum brasilianischen Ritter.

Hildebrandt hat sich seit jener Reise die besondere Gunst des Königs von Preußen erworben, der ihn später zum königlichen Hofmaler ernannte, und in dieser Stellung ist er hier, um für das königliche Album jene Gegenden zu fertigen, die der König bei seinem Aufenthalt in England im Jahre 1846 siebgewonnen hatte. Von diesen Aquarellen haben wir bereits früher gesprochen. Daß dieselben hier gefielen, war ein Triumph, denn wohlverstanden, die englischen Maler sind große Meister im Aquarell, während in Deutschland dasselbe vernachlässigt wird und deutsche Aquarelle deßhalb hier nicht in Gunst stehen. Auch die Königin Victoria war von den schönen Auffassungen der Panoramen von Windsor und Eton, von den theilweise eigenthümlichen Beleuchtungen (untergehende Sonne, Regenwetter, Abend) so angezogen, daß sie den Künstler bat, ihr Osborne house auf der Insel of Wight und ihre schottische Reise ebenfalls für ihr Album auszuführen. Auch diese Aquarelle zeigte der Künstler in seinem Atelier, wo wir zugleich einen Seesturm mit Fischerleuten und eine brasilianische Nacht in Arbeit bemerkten, auf welche wir später noch zurückkommen werden.

London, April 1848.

Nachrichten vom Juli.

Malerei.

Köln. Die Adresse des Dombauvereins an den Papst Pius IX., um ihn zu dem bevorstehenden Domfeste einzuladen, ist am 22. Juli abgegangen und besteht aus 38 Blättern. Die Herren D. Leop Olken und Konservator Wambour, welchen die Ausführung der Miniaturen, Initialien und Randverzierungen übertragen war, haben darin ein ausgezeichnetes Werk geschaffen. Nicht minder schön sind die Arbeiten des hiesigen Goldschmiedes Becker, die Wappen des Papstes und der Stadt Köln im reichsten Heimschmuck hocherhaben in Silber, Gold und Emaille, wie auch die reichen Ehrenschilde, Krampen und Einfassungen der Decken.

Düsseldorf. Eduard de Dietze hat ein großes Bild für den König von Preußen angefangen. Sein Gegenstand ist „Ruben, den Frieden zwischen England und Spanien wiederherstellend." Das Gemälde ist hier zum Besten des Westfälisch-rheinischen Industrievereins ausgestellt worden.

Plastik.

Berlin. Das alte Gießhaus an dem königl. Zeughause soll jetzt wieder zur Geschützgießerei eingerichtet werden. Der Kunstgießer Fischer, welcher dasselbe bisher benutzte und in demselben noch jetzt die eine Gruppe für die Freitreppe des Schauspielhauses gegossen hat, soll dasselbe bereits im nächsten Monate verlassen, wogegen der Direktor der Geschützgießerei, Klagemann aus Breslau, daselbst einziehen wird. Da das Gebäude Raum genug bietet, so ist zu hoffen, daß sich die beiden Gießmeister freundschaftlich einigen, so daß Fischer's Kunstbetrieb nicht durch den ersteren Beruf Klagemann's gestört werden! Wenn dies der Fall seyn sollte, so wird in Kurzem die Bevarbeit zu dem Guß der zweiten Gruppe für das Schauspielhaus beginnen können, indem an der ersteren bereits tüchtig wird. Die untere Arbeit Fischer's sind die Vorrichtungen in dem sogenannten Kessel, welches auf die neue Schloßkuppel gestellt wird. Das Kessel selbst ist von Kupfer, die Enden desselben aber sind mit Engelsköpfen in Bronzeguß verziert.

Medaillenkunde.

Paris. Ein sehr geschickter Medailleur, Gayrard, hat auf den Märtyrertod des Erzbischofs von Paris eine Denkmünze angefertigt. Diese Medaille trägt auf dem Avers das Bildniß des Prälaten, auf dem Revers die letzten Worte desselben: „Que mon sang soit le dernier versé!" mit dem Datum: „27 Juin 1848." und der Umschrift: „Le bon pasteur donne son sang pour ces brebis." Die Medaille hat das Format eines Doppel-Franks.

Alterthümer und Ausgrabungen.

Ulm. Der hiesige Verein für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben läßt unweit des Dorfes Pappelau auf der schwäbischen Alb Grabungen vornehmen in einem teilsel-christlichen Grabhügel, über welchem tausendjährige Eichen stehen.

Stockholm. Aus Wisby auf der Insel Gothland wird geschrieben, man habe daselbst in dem Beziel von Endeo auf Gothland, 15 Fuß unter der Erdoberfläche, eine Urne von Steingeschier mit 148 Münzen und 148 Fragmenten von Münzen in kufischer Form, aus Silber und Oez, auch zwei persischen Goldmünzen, entdeckt. Die kufischen Münzen sind unter der Herrschaft der Kalifen in Bagdad, Muhamedien, Wasseth, Bostora, Kufa, Mera, Samarkand, Balch und in andern Städten geschlagen. Nach den schwedischen Gesetzen sind Gegenstände, die in einer gewissen Tiefe des Bodens gefunden werden, Eigenthum des Staats. Demnach wurde auch dieser seltsame Münzfund dem Könige überfandt, und es wird derselbe einen Zuwachs des königl. Münz- und Medaillenkabinets dahier bilden.

Literatur.

Utrecht. Leemans (in Leyden); Het Munzk-Examen. 4. Abbildung zur Belauterung eines Vasenbildes, welches eine von der Siegesgöttin bekränzte Uebung im Ringerspiel darstellt.

St. Petersburg. J. Sabatier beabsichtigt die Herausgabe einer Iconographie d'une collection choisie de 5000 medailles romaines, byzantines et ostrobertonnes, in 16 bis 20 Lieferungen, jede mit 10 Münzplatten. Das Werk soll 60 Silberrubel kosten.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 47. Dienstag den 26. September 1848.

Berliner Briefe.

Von E. f. S.

(Fortsetzung.)

Sonst ist nichts vorzüglich Nennbares von Düsseldorfischer Historienmalerei eingegangen. Lorenz Clasen hat ein Bild ausgestellt — „die Bischöfe von Mainz und Köln bringen bei der Krönung Konrads II. auf Ehescheidung des Letztern von seiner Gemahlin Gisela“ — das den allgemeinen Schulcharakter in ansprechend milder Weise wiederholt, ohne sich doch durch sonderliche Originalität auszuzeichnen. Das Bild gibt wieder zu einigen Bemerkungen über jenes Allgemeine der Schule Anlaß. Die Gestalten tragen ein Gepräge von Anstand, von Gesittigung, das wohl liebenswürdig erscheint; aber es fehlt ihnen eben jenes vollere Lebensmark, das allein zum entschiedenen historischen Handeln befähigen kann; käme ein Sturm, wie der der heutigen Zeit, über sie, sie wären gar bald von der Bühne verschwunden. Dann ist die Wahl so künstlich gesuchter Gegenstände, wie eben hier, mehr als bedenklich. Clasen hat die Aufgabe gewiß mit sinnigem Verständniß behandelt; ohne den Katalog würden wir aber doch schwerlich wissen, was diese Personen von einander wollen. — J. Fay hat Romeo und Julie gemalt, mit diesem großen Bilde aber nicht den Erwartungen genügt, die an sein früheres Auftreten, soweit davon wenigstens die Kunde bis zu uns gelangt war, sich knüpfen durften. Romeo und Julie haben in seinem Bilde den Schmelz der Jugend bereits eingebüßt: man sieht nicht wohl ein, wie so gesetzte Personen ihre Angelegenheit nicht in einer besonneneren Weise durchzuführen im Stande waren. Daß trotzdem Fay's schönes Talent noch das alte ist, bezeugt ein kleines Bild von ihm, welches eine italienische Fontainengruppe und Mädchen, die sich zum Bade anschicken, darstellt. — Gar anmuthig ist ein Elfenbild von Frau M. Wiegmann, im Charakter der früheren Steinbrückschen Bilder ähnlichen Inhalts, und wenn bemnach auch nicht durch persönliche Originalität, so doch durch liebliche Wiederaufnahme zarter Motive und sorgfältige Durchbildung ausgezeichnet. Freilich ist dabei das Naturedämonische des Elfencharakters nicht zum vollen Bewußtseyn und mithin auch nicht zur vollen Erscheinung gekommen.

Ich reihe hier ein Bild ein, welches zwar nicht der Düsseldorfer Schule angehört, doch aber mittelbar mit derselben in Verbindung steht. Es ist von G. Metz aus Brandenburg gemalt, der sich früher und schon mit bestem Erfolge als Bildhauer ausgebildet hatte, hernach Maler wurde und zu diesem Behufe zu Bendemann nach Dresden ging; gegenwärtig hält er sich, wie der Katalog besagt, in Rom auf. Das Bild hat bedeutende Dimensionen; der Gegenstand ist der Tod Rahels, auf dem Zuge Jakobs von Berbel nach Ephrat, nachdem sie dem Gatten den letzten Sohn, Benjamin, geboren hatte. Die ziemlich figurenreiche Komposition ist klar und verständlich geordnet. Wir sehen die eben Verblichene auf einen Teppich hingestreckt; eine der Frauen stützt ihr das Haupt; Jakob, der im tiefsten Schmerz ihre Hand ergriffen hat, kniet vor ihr; Weiber und Mädchen stehen umher, theils beschäftigt, theils in stillem Schmerz; eine hält den Neugeborenen in den Armen, eine andere hat den kleinen Joseph, den älteren Bruder, an der Hand. Hinterwärts rastet der reißige Zug des Patriarchen am Wege, der rechts tiefer in die Landschaft hinaus führt. Das Bild hat sehr bedeutende, meisterliche Vorzüge; ich glaube es als ein Hauptbeispiel der Richtung, die es vertritt, betrachten zu dürfen. Es ist voll des tiefsten, innigsten Gefühles, voll zarter, liebenswürdigster Anmuth. Es gibt nichts Rührenderes als diese schöne Leiche, nichts wärmer Gefühltes als diesen Ausdruck innersten Seelenschmerzes in dem Gesichte des Gatten. Dabei ist alle Form aufs feinste empfunden und durchgebildet und von dem ersten melodischen Rhythmus in Linien und zart abgestuften Farbentönen erfüllt. Man erkennt hierin jene Richtung malerischer Behandlungsweise, die Metz von Bendemann übernommen hat (und dieß ist es, worin ich jene mittelbare Verbindung mit den Eigenthümlichkeiten der Düsseldorfer Schule finde); aber der Künstler bewegt sich darnach in vollkommener Selbstständigkeit, vollkommen frei nach seinen individuellen künstlerischen Absichten, wobei zugleich, wie mich dünkt, der ehemalige Bildhauer in seiner feineren Stylistik sich geltend macht. Und doch kann ich mich nicht enthalten, auch dieser so gediegenen Arbeit gegenüber meine Bedenken auszusprechen. Metz steht mit der zarten Melodik in Formen und Tönen, die er hier darlegt, an einem Punkte, den er ohne Gefahr nicht überschreiten darf; ja, ich glaube, er ist für die wahrhafte Erfüllung seiner Aufgabe schon zu weit gegangen. Das Geschlecht der Menschen, das er uns hier vorführt, entspricht nicht ganz den Zuständen, in denen es sich doch bewegen soll. Ich will von den zum Theil sehr derben Zügen, die uns der altbiblische Bericht von jenem Patriarchenthum gibt und die auch in der Geschichte des Jakob keineswegs fehlen, ganz absehen; ich will nur auf diejenigen Beziehungen hinweisen, die dem Bilde an sich zu Grunde liegen. Dieß Alles, ohne Ausnahme, sind nicht Personen, die sich nach in der schlichtesten natürlichen Existenz bewegen, die es gewohnt sind, die weiten Strecken der Erde in nomadischen Zügen zu durchschweifen. Der Sturm der Wüste hätte auch sie längst hinweggefegt.

Ich komme nunmehr zu den Düsseldorfer Genremalern, bei denen, im Gegensatz gegen die dortigen Historienmaler, im Allgemeinen eine größere reale Kraft vorherrscht. Voran steht, wie billig, der geniale Humorist A. Schrödter. Der Meister hat diesmal ein großes dekoratives Werk eingesandt, eine Friesmalerei auf einer ansehnlichen Folge vergoldeter Zinkplatten, Bauerntanz und Gelage darstellend. Ein ornamentistisches Rankenwerk zieht sich über die Platten hin, in welches, der Aufgabe gemäß, die mannigfachsten Gruppen und Personen verflochten sind, in Zuständen, Begegnissen und Beziehungen, wie sie dem Künstler eben seine stets sprudelnde Laune eingab. Wir geben uns der letzteren gern ohne Rückhalt hin, doch können bei einer Arbeit, die nur auf leichten raschen Vortrag und derbe Gesammtwirkung berechnet war, feinere, mehr fesselnde künstlerische Elemente natürlich nicht zur Sprache kommen. — Dann ist von Jordan eine Anzahl Bilder ausgestellt, die uns in seiner gewohnten tüchtigen Weise Scenen des Schifferlebens an der Nordseeküste bringen.

Digitized by Google

Der rüstige Künstler, dem nichts ferner liegt als moderne Sentimentalität, wirkt stets erfreulich. Besonders anziehend waren mir diesmal ein paar kleinere Bilder. Das eine von diesen, „Stumme Liebe," stellt ein junges Paar vor, das in der Küche oder beim Kamin einander gegenübersitzt und vor lauter nachdrücklicher Verlegenheit das Wort zur gegenseitigen Erklärung gar nicht finden kann. Das andere, „Vaterfreuden," führt uns in die Wochenstube eines Schifferhauses. Bei beiden Bildern ist, was ich ihnen nicht zum kleinsten Verdienst anrechne, das gemüthlich Beschränkte der Wohnungen sammt all ihrem Zubehör vortrefflich durchgeführt und in gediegener malerischer Haltung zu einer acht künstlerischen Wirkung gesteigert. — Ebers, in Breslau wohnend, aber in Düsseldorf gebildet, gibt uns ebenfalls Bilder des Seelebens, die durch ihre gehaltene Energie ihren Eindruck nicht verfehlen. Ein größeres Bild stellt eine Emeute auf einer Brigg dar. Es ist eine Darstellung voll rüstigen, sprechenden Lebens, den trefflichsten Kapiteln in den Erzählungen eines Cooper vergleichbar. Fehlt es dem Bilde in Etwas an künstlerischer Totalität, so entschädigt es uns dafür doch durch die anschauliche Bestimmtheit, mit der der Gegenstand vorgetragen ist, und durch die glückliche Wahl des Momentes, der, als Gipfelpunkt des drohendsten Ereignisses, zugleich das Vorher und Nachher klar überschauen läßt. Zwei andre Bilder, „hohe See" und „stille See," sind Gegenstücke. In dem einen sehen wir den alten Schiffer mit seinem Sohn in der Barke, die Sturzwellen mit sichrer Kraft durchschneidend, in dem andren die Schifferin mit den spielenden Kindern am Ufer.

Auch andere, bisher noch minder bekannte Talente, wie z. B. J. G. Meyer und Fr. Richter, haben Ansprechendes im einfachen Genre geliefert. Eins von diesen Talenten aber erhebt sich in dem einen seiner Bilder plötzlich wiederum zu einer ungewöhnlichen, glänzenden Höhe. Dieß ist A. Tidemand, ein Norweger von Geburt. Das Bild, von dem ich sprechen will, heißt im Katalog: „die Zangianer, norwegische Sektirer." Es hat ziemlich ansehnliche Dimensionen. Wir sehen das Innere eines norwegischen Blockhauses vor uns, das fast Fenstern nur eine Oeffnung im Dache hat, durch welche zugleich der Rauch des Herdes abzieht. Eine Anzahl von Landleuten ist versammelt, Männer verschiedenen Alters, Frauen und Kinder, sitzend und stehend; in ihrer Mitte steht einer auf einem Stuhle, ein Buch in der Hand, der, wie es scheint, das Amt des Predigers übernommen hat; seitwärts liegt ein Kranker im Bett, Andere treten im Hintergrunde ein. Wie fühlen uns hier zunächst in durchaus abgeschlossene volksthümliche Verhältnisse versetzt. Die dargestellte Lokalität, die innere Einrichtung und Ausstattung des Raumes mit ihrem naiven Comfort spricht dieß entschieden aus, noch mehr die Tracht, die Körperbildung, die Physiognomie dieser Personen. Wir sehen es ihnen an, daß sie ihr Leben im Kampf mit einer eisernen Natur zubringen und sich selbst dadurch gestählt haben. Es sind Gestalten, wie die des großen nordischen Meisters, die unserer Erinnerung unvergeßlich verschwoben wird, ich meine D. Thorwaldsen. Hier aber vereint sie ein tiefes geistiges Bedürfniß, sie haben sich in gemeinsamer ernster Sammlung die Gegenstände des Daseyns, soweit die Tragkraft ihrer Gedanken reicht, klar zu machen. Der Ernst ist all diesen Gesichtern aufgedrückt; seine schönste Läuterung aber findet er in dem Gesichte des jungen bäuerlichen Mannes, der den Stuhl bestiegen hat. Ein Anflug von Schwärmerei gibt diesem Kopfe das Gepräge einer höheren Erweckung; wir glauben an den Beruf, der ihm hier unter den Genossen zu Theil geworden. Die Komposition des Bildes ordnet sich schlicht, in verständlichster Weise. Für die malerische Gesammthaltung wirkt das von oben voll hereinfallende Licht, das sich zunächst dem emporziehenden Rauche mittheilt und durch ihn eine eigene silberne Färbung annimmt, in ungemein glücklicher Weise. Die Köpfe erscheinen in dieser Beleuchtung doppelt prägnant und ausdrucksvoll, das Ganze gewinnt dadurch ungesucht die entschiedenste Wirkung. Nur der Tiefe des Bildes fehlt es noch etwas an Luft; die hier, im Helldunkel, befindlichen Gestalten erscheinen noch etwas flach. Der Künstler, dessen Name uns seither unbekannt war, ist mit diesem Bilde, das zu den Glanzpunkten unserer Ausstellung gehört und sich eines nicht erwähnten Beifalls erfreut, plötzlich in die Reihe der Meister unsrer Zeit eingetreten — möge er die Kraft besitzen, diese Stelle zu behaupten und seine Meisterschaft immer fester und sicherer zu gründen! Denn noch sie vielen schmerzlichen Erscheinungen schnell verwelkten Ruhmes mag auch auf ihrs schöne Bild noch keine unbedingt gesicherte Zukunft gegründet worden. Auch erweisen sich ein paar andere kleinere Genrebilder von der Hand des jungen Norwegers zwar als erfreuliche, aber doch bei weitem nicht so bedeutende Leistungen. Möge er sich nach jenem glänzenden Wurfe nicht zu schnell sicher dünken!

Noch von ein paar andern Genremalern Düsseldorfs habe ich zu sprechen. Der eine ist Hasenclever, der uns wieder einige von seinen abfonderlichen Charakterbildern gesandt hat. Das bedeutendere von diesen stellt das Innere eines Weinkellers dar. Eine reiche Gesellschaft von älteren und jüngeren Männern, sehr würdige Herren, ehrbare Geschäftsmänner und lockre Bonvivants durcheinander, hat zwischen den Stückfässern Platz genommen und ist, ein Jeder auf seine Manier, beschäftigt, irgend ein besonderes Gewächs zu proben. Das Licht des Kühnere schreit diese traulige Runde, während einestheils die Treppe herab, auf der Einer mit sehr unsichren Schritten emporwankt, andererseits durch das Kellerfenster, unter dem ein Paar, unbekümmert um das ernste Studium der Uebrigen, Brüderschaft trinken, ein Schimmer des Tageslichtes einfällt. Das Bild hat buchweg eine frappante Lebendigkeit und zugleich, bei jenen verschiedenartigen Lichtreflexen, eine interessante und vortrefflich durchgeführte malerische Haltung. Wir sehen dem Geschäft der Versammelten mit stiller Freude zu, ohne — wir halten es bei allen Vorzügen des Bildes doch nicht lange aus. All dieß Gesichterschneiden, rechts und links und vorn und hinten, will gar nicht aufhören; wir fühlen uns unheimlich; wir meinen zuletzt, wir befänden uns gar in einem Irrenhause. Es ist ein eigen Ding mit dem Humor in der Kunst; ich glaube, er bedarf einer sehr gehaltvollen Unterlage. — Auf eine andre Weise unheimlich wirkt auf mich C. Hübner mit seinen Tendenzbildern. Diesmal haben wir von ihm ein großes Gemälde, „die Ausspähung." Es ist das Innere des Hauses einer armen Familie, deren Physiognomie es aufs deutlichste erkennen läßt, daß sie ohne Verschulden in die bitterste Dürftigkeit versunken ist. Schergen der Gerechtigkeit wühlen die Winkel des Hauses durch, den Armen die letzten Habseligkeiten abpfändend; ihr Chef ist ein meisterhaftes Musterbild ekelhaften mephistophelischen Hohnes. Das Bild ist durchweg gediegen und mit schlagender Lebendigkeit gemalt; aber gerade darum ist es doppelt entsetzlich und es kostet mich starke Ueberwindung, hier nicht schneller darüber hinzugehen, als ich es thue. Ist das, trotz dieses meisterlichen Pinsels, noch Kunst? kann ein Werk, das die jammervollste Zerrissenheit menschlichen Daseyns mit gesissentlicher Vermeidung alles irgendwie tragischen Konfliktes zum Gegenstande hat, noch den Anspruch machen, uns zu kräftigen, zu erbauen, uns über das Gemeine zu erheben? Das war freilich auch wohl nicht die Absicht des Künstlers; er wollte uns vielleicht unmittelbar die geheimen Abgründe des Elends darlegen und zur Abhülfe auffordern. Dazu aber genügt ein einfaches, aus dem Herzen gesprochenes Wort, dazu gehen wir in die Hütten der Armen, dazu verbinden wir uns in Vereinen, die kleinen Mittel des Einzelnen zur größeren Gesammtwirkung

Digitized by Google

zusammenzutragen: dazu brauchen wir keine Bilder, und thöricht wäre es, unser Geld, das für die Armen bestimmt ist, für solche Darstellungen hinzuwerfen. Wir sind hier übrigens bei dem äußersten Extrem des Realismus in der Kunst angelangt, und wir finden, daß er in solcher Anwendung wieder auf dem schönsten Wege ist, außerkünstlerischen Zwecken ebenso gehorsam zu dienen, wie es jene konventionelle Symbolik in ihrer Weise thut. — Ein nicht geringes, obgleich minder entwickeltes Talent unter den Berlinern, das ich im Vorigen anzuführen vergessen, P. Bendix, liebe auch diese Sorte von Tendenzmalerei und hat zu der diesjährigen Ausstellung ebenfalls eine Ausgeburt geliefert.

Hieran reiht sich ein Bild von G. Flüggen in München, das jedoch den tendenziösen Charakter zu einer höheren, poetisch-dramatischen Entwickelung zu heben sucht. Es ist die Darstellung der Jesuiten als Erbschleicher, die Ihnen aus einem ausführlichen Berichte des Kunstblattes[1] schon bekannt seyn wird. Dieser Bericht macht eine nähere Schilderung meinerseits überflüssig. Doch bin ich leider genöthigt, die am Schlusse desselben enthaltene Prophezeihung, daß das Bild auf der hiesigen Ausstellung zuverlässig eine große Bewegung verursachen werde, als nicht eingetroffen zu bezeichnen. Man hat hier wohl das Geistreiche der Komposition anerkannt, wäre indeß durch eine andere Durchführung mehr befriedigt gewesen. Schon das wollte nicht ganz gefallen, daß, während Eugen Sue in seinem ewigen Juden doch nur einen Pater Rodin gezeichnet und neben demselben zugleich sehr abweichende Ideale jesuitischer Meisterschaft aufgestellt hat, hier nebeneinander und nur durch geringe Modifikationen verschieden, drei Rodins erscheinen. Dann vermißte man die eigentliche malerische Durchbildung, die man allenfalls in den Nebenfiguren gelten ließ, während man in den Hauptsachen, in den Personen und zumal in der Karnation, mehr das steckene Farbenmaterial als lebende Erscheinungen in Luft und Licht vor sich sah.

Ich erwähne dabei zugleich noch ein paar andere Bilder, die aus München zu uns gekommen sind und die ich nicht füglich übergehen darf: ein sauber gemaltes Bild von Lotze, ein Tiroler Hirtenmädchen mit ihrer Heerde; ein Bild von A. Adam, Pferde und getriebenes Wild vor einem Jagdschlosse, das, wie der Name des Künstlers nicht anders erwarten ließ, in den Thieren vortrefflich, aber von etwas nüchternerer Gesammtwirkung ist; und ein paar Bilder aus dem italienischen Volksleben von J. A. Klein, der uns indeß in seinen bekannten Richtungen ungleich lieber ist, als in seinen, alles malerischen Tones entbehrenden Gemälden.

Schließlich habe ich Ihnen hier, für diese Uebersicht der deutschen Leistungen in figürlicher Darstellung, noch einige Gemälde zu nennen, die uns aus dem Auslande, aber ebenfalls von deutschen Künstlern, zugesandt sind. Dahin gehören zunächst zwei merkwürdige Gemälde von in Rom lebenden Künstlerinnen. Das eine, „eine unbeschreibt weibliche Figur in Weinreben," wie der Katalog sagt, rührt von Frau Steinhäuser (ich glaube, einer Frau des Bildhauers) her. Der leicht deforirte Rahmen gibt eine nähere Andeutung über das Wesen dieser Gestalt, indem wir oberwärts und unterwärts die Inschriften lesen:

Sonnenstrahlen getauft.
Rebengeländer entsprossen.

Es ist ohne Zweifel der Genius des Rebenstockes, der sich hier, man stehl nicht recht wie, aus den Resten und Blättern erhebt. Es ist ein weibliches Wesen von zartem Schmelz in der Karnation, das Haupt mit Trauben gekrönt; sie neigt das Haupt auf die Hände, die sie, wie in sich zurückgezogen, zusammengelegt hat, und blickt in phantastischem Reize zum Beschauer heraus. Es ist ein unverkennbares poetisches Element darin, das zugleich seinen künstlerischen Ausdruck gefunden hat, und doch — — Wozu indeß diese fortgesetzten Bedenklichkeiten und Grämeleien! Würde uns eine ganze Galerie solcher »Bours animöese« in Lebensgröße geboten, dann möchte man allenfalls ein Recht haben, mit dem Kopf zu schütteln. Freuen wir uns bei dem einen Bilde immerhin des schönen poetischen Reizes. — Das andere Bild, „Campagnuola mit ihrem Kinde," ist von Elisa Bamann-Jerichow eingesandt. Der Name dieser Künstlerin ist uns von früheren Leistungen her im guten Gedächtniß; wir hatten damals die männliche Kühnheit und Derbheit der Hand fast angestaunt: jetzt sehen wir dieß Streben zur schönsten, sichersten Meisterschaft ausgebildet. Es ist eine sehr einfache Komposition. Auf einem dürftigen Strohlager liegt ein nacktes Kind, und die Mutter, ein Weib aus der Umgegend Roms, sitzt davor und neigt sich zu dem Kinde, es auf die Arme zu nehmen. Die Verhältnisse sind die der Lebensgröße. Aber welch ein tiefer Gehalt ist in dieser Aufgabe zur Erscheinung gekommen, und mit welcher gediegenen Kraft ist dieß geschehen! Der Knabe, der sich von dem mütterlichen Blicke getroffen fühlt, jauchzt ihr, ob auch noch unklärig zu jeder selbstständigen Bewegung, in heller Lust entgegen, während sie mit immer stiller Liebe auf diesem Ausdruck jubelnden Lebens weilt. Es ist ein Weib von hoher Schönheit der Züge, die auch das nöthsame Ringen um die kleinen Lebensbedürfnisse, der Einfluß von Sonne und Wetter, die die Haut tief gebräunt haben, nicht zu vernichten vermochte. Das stille Muttergefühl der mütterlichen Pflicht, trotz aller Noth und Sorge, der Wechselanstausch der Liebe zwischen Mutter und Kind, ist in diesem Bilde in überaus anziehender Weise zur Darstellung gebracht. Dabei ist Alles, in freier, breiter, passeer Weise, aufs Sicherste und Greifbarste belebt und zugleich zu einer so energischen und tiefen malerischen Gesammtwirkung verschmolzen, daß wir das Bild nur einem Spagnoletto, einem Murillo zur Seite stellen möchten. Es gibt, beiläufig bemerkt, in der Behandlung kaum etwas Verschiedneres als dieß Bild und die kleinen Kabinetstücke von Meyerheim, und doch stimmt es mit ihnen in dem eigentlichen Gehalte und in der Wirkung, die sie hervorbringen, wundersam überein.

Aus Paris hat unser Landsmann Bonterwek uns ein Bild mittlerer Größe zugeschickt, „die Taufe des Klimmerers der Mohrenkönigin." Das Bild zeigt eine Hinneigung zu dem Style von Ingres, vor dem die Franzosen, wie Sie wissen, wegen seiner Strengenge eine große Ehrfurcht haben, ohne sich doch eben sonderlich durch sein Beispiel von allen möglichen Stylloseheiten abhalten zu lassen. Es ist aber eben französischer Styl, den wir bei Ingres finden, d. h. ein gewisses kühl rationalistisches Prinzip, von dem man wohl sagen kann, daß es schon bei Preußen sehr lebhaft zur Geltung gekommen war. Diese Kühlheit seben wir denn auch in der Bonterwek'schen Arbeit vor uns, zumal in der Hauptgruppe, welche uns deßhalb trotz der sorgfältigen Durchbildung nicht völlig anmuthen will, während sie in den Nebenfiguren dem Gepräge des Klimmerers, zu einer eigenthümlichen Frische und Heiligkeit des Charakters (ich meine besonders des nitiichen Charakters), in dem wir selbst eine Annäherung an griechische Nadvetät und Bestimmtheit finden) sich steigert — Wesentlich verschieden hievon sind zwei Bilder von Marterfteig aus Weimar, der, früher in Düsseldorf gebildet, seine späteren Studien, soviel ich weiß, unter Delaroche in Paris gemacht und sich dort die jetzt aufgehalten hat. Marterfteig ist aber nicht bei der Richtung Delaroche's stehen geblieben und überhaupt nicht als ein irgend einseitiger Anhänger der Franzosen zu betrachten; er hat sich vielmehr — wenigstens sagen das seine neuesten Bilder, die sich auf der Ausstellung befinden — die tüchtigen Koloristen unter den Franzosen den Weg zu den

[1] 1848, Nr. 18.

Venetianern weisen lassen und sucht von dem Grunde aus, auf welchem die letzteren stehen, das Leben zu erfassen. Es sind zwei Bilder von ziemlich bedeutendem länglichem Format, beide sehr figurenreich. Das eine (mit dem Datum 1847) hat den Reichstag zu Worms und zwar die Rede Luthers vor dem Kaiser und den versammelten Reichsfürsten, das andere (1848 bezeichnet) das Konzil zu Konstanz, und zwar den Moment, da der Geleitbrief, den Huß erhalten hatte, von der empörten Priesterschaft zerrissen wird, zum Gegenstande. Beides sind Darstellungen von Versammlungen bedeutender Persönlichkeiten, die erste ruhiger, mit sicherm Einhalten der Ceremoniels und der Etikette, die zweite unruhiger und leidenschaftlicher bewegt. Bei beiden Bildern kam es darauf an, theils die einzelnen Persönlichkeiten scharf und charakteristisch zu bezeichnen, theils ihre Vereinigung durch malerische Totalwirkung, je nach den Gesetzen beider Kompositionen (der ruhigen und der bewegten Versammlung) auch im künstlerischen Sinne hervortreten zu lassen. Der Künstler hat das Wesentliche dieser Erfordernisse im Allgemeinen vortrefflich erreicht. Ueberall ist das Individuelle bis in seine einzelnen Besonderheiten empfunden und auf markige Weise ausgeprägt, überall erscheint es zugleich als Theil eines größeren Ganzen, innachdem dasselbe einerseits in fester Gebundenheit, andererseits in der Zerstreuung in einer Reihe von Gruppen seine Geltung hat. Die ganze materielle Behandlung bewegt sich, wie schon angedeutet, in derjenigen Richtung, welche in der Blüthezeit der venetianischen Schule ihren Ausdruck gefunden hat; es sind dieselben vollen, tiefen, ausbalancirten Töne, derselbe Schimmer eines lichten Helldunkels, dasselbe sinnliche Bewußtsein, das die Freiheit des Individuellen in dem Physiognomischen des Ganzen so glücklich zu wahren weiß und daher das sicherste Fundament zu einer eigentlichen Geschichtsmalerei bildet. Ich wußte nur bedauern, daß der Luther auf dem einen Bilde körperlich nicht sicher genug und geistig nicht bedeutend genug erscheint, und daß das Streben nach prägnantester Individualisirung auf dem Bilde des Huß zu einer Anzahl verwundeterlicher Physiognomien geführt hat, die ein wenig nach künstlerischem Eigenwillen schmecken; hier mag eine wirkliche Klippe für den Künstler liegen; wenigstens entfinne ich mich eines großen Bildes aus der Geschichte des Herzogs Bernhard von Weimar, das er vor mehreren Jahren ausgestellt hatte und auf dem in ähnlicher Richtung und bei noch mangelhafter Kraft, ein manieristisch barockes Wesen zu Tage gekommen war. Indeß wird Marterstieg dergleichen bei irgend nachhaltigem Willen, zu dem er nach dem Zeugniß seiner neueren und neuesten Werke alle Befähigung hat, leicht vermeiden können. Möge ihm die Gegenwart nur mit großen Aufgaben zur Darstellung vaterländischer Geschichte entgegenkommen! Wenn Einer, so wird er hierin das, was die Zeit verlangt, in meisterlicher Weise durchzuführen wissen.

(Fortsetzung folgt.)

Das angebliche Bildniß Raffaels bei Herrn Dennistoun.

An Dr. Ernst Förster.

Verehrter Freund. Indem ich, nach langer Abwesenheit aus Italien zurückgekehrt, die neueren Nummern des Kunstblatts durchsehe, fällt mir die aus der Londoner Art-Union entlehnte Notiz über ein, angeblich den sechszehnjährigen Raffael darstellendes Knabenköpfchen mit Ihrer Nachschrift (Nr. 19) in die Augen. Die von Ihnen wie von Passavant geäußerten Bedenken sind vollkommen begründet, das ganze Ding ist ein Pasticcio, eines von den gewöhnlichen Kunststückchen des Kunsthandels, die heutzutage in Venedig, in Florenz und Rom gewerbsmäßig betrieben werden und wobei es namentlich auf die Milordi abgesehen war, als die Milordi noch kauften. Das Bildchen ist, wie ich ganz bestimmt weiß, ohne Inschrift nach Rom gekommen; in Rom sei es einem Spekulanten ein, dem übrigens ganz hübschen Kopfe die Bedeutung eines historischen Monumentes zu geben, und so wurde die Inschrift fabrizirt und das genannte Täfelchen nach Umbrien zurückgesandt, um ihm größere Authentizität zu geben. Wie man sieht, ist der Plan gelungen; mich wundert nur, daß Kühlen, der doch in Raffaelischen Dingen sich vielfach umgesehen, eine solche Inschrift, die das offenbare Gepräge der Unächtheit und Absichtlichkeit an sich trägt, nicht alsbald in ihrer Nichtigkeit erkannt hat. Die Zahl der Raffael nicht darstellenden Bildnisse ist dadurch wieder um eins gemehrt worden und es ist zu erwarten, daß der nach demselben gefertigte Kupferstich (nicht lithographirte) noch Manchen täuschen wird. — Mr. Dennistoun hat sich viel mit der Geschichte Urbino's beschäftigt und soll eine Reihe interessanter Materialien über Stadt und Land zusammengebracht haben, deren Herausgabe er beabsichtigte und durch welche er sich hoffentlich gegründetere Ansprüche auf den Dank der Geschichtsforscher erwerben wird, als durch seinen Pseudo-Giovanni Santi auf den Dank der Kunstfreunde.

Damit für jetzt Addio. Ganz der Ihrige

Berlin, 18. August 1848. **Reumont.**

Nachrichten vom August.

Persönliches.

Aus Veranlassung des Kölner Dombaufestes hat der König von Preußen dem Dombaumeister, Regierungs- und Baurath Zwirner, den Rothen Adlerorden dritter Klasse mit der Schleife, dem Professor Heinrich v. Geß und dem Inspektor und Professor Ainmüller in München denselben Orden dritter Klasse verliehen. (S. Bauwerke.)

Kunstverkauf.

London. In diesen Tagen hat die Versteigerung einer der ältesten und bedeutendsten Privatmünzsammlungen, der gräflich Pembrokeschen, begonnen. Der ursprüngliche Katalog derselben, der gegenwärtig sehr selten geworden und in den englischen Versteigerungen bis zu 11 Guineen (77 Thlr.) bezahlt worden ist, erschien im Jahr 1746 in zwei Groß-Quartbänden und war von dem Sammler, dem Grafen Thomas Pembroke, mit mehr als 300 Kupfertafeln ausgestattet worden. Die nummi anglici et scotici bildeten darin eine besondere Abtheilung. — Der Versteigerungskatalog bildet einen starken Octavband. Hier einige Preise der englischen Münzen. Ein Penny des sächsischen Königs Offa ging für 10 Guineen (70 Thlr.) und einer seiner Generation Eynethryth für 31 Pfd. weg; ein Penny des Miglaf, Königs von Mercia für 30 Pfd., einer des Königs Sitric von Northumberland für 40 Pfd., einer des Anlaf für 28 Pfd. Der erste unter Heinrich VII. geschlagene Schilling wurde für 22 Pfd. verkauft und ein eyal (Real) oder halber Sovereign, von demselben König, für 100 Guineen (700 Thlr.). Ein Zwanzig-Schillingstück von Karl I., im Jahr 1644 in Oxford geschlagen, wurde für 25 Pfd. 10 Sch. verkauft. Ein Nobel von Heinrich IV., als er als König 13 Jahr alt war, brachte 21 Pfd., und ein merkwürdiger, länglich viereckter Silberstück, eine sogenannte Belagerungsmünze, in Scarborough geschlagen und mit einer rohen Darstellung eines Kastells darauf, 24 Pfd. 10 Sch. Eine Probe zu einem Sechs-Engelstück von Eduard VI. ging für 195 Pfd. (1264 Thlr. 3 Sgr.) und eine zweite von demselben König für 57 Pfd. weg. Eine Probe zu einem 50 Schillingstück von Simon Oliver Cromwell wurde mit 76 Pfd. bezahlt. Auch einige alte französische Münzen gingen zu hohen Preisen weg. (B. N.)

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 48. Sonnabend den 30. September 1848.

Die Kirche zu Bursfelde.

In der wegen ihrer Abgelegenheit wenig bekannten Kirche der ehemaligen Benediktinerabtei Bursfelde ist uns ein bemerkenswerthes Beispiel des deutschromanischen Basilikenbaues aufbewahrt, das sich den bekannteren sächsischen Bauwerken dieses Styles würdig an die Seite setzen darf. Ein näheres Eingehen auf die Eigenthümlichkeiten der baulichen Anlage dieser Kirche muß daher von einigem Interesse seyn.

Bursfelde, zu Hannover gehörig, liegt zwischen Karlshafen und Hannov.-Münden an der Weser in einer Waldeinsamkeit, die noch immer ihren stillen aber mächtigen Zauber um die altehrwürdige Kirche webt. — Die Gründung des Klosters durch Graf Heinrich von Northeim und seine Gemahlin Gertrud fällt in das Jahr 1091 und scheint 1093 in so weit vollendet gewesen zu seyn, daß Heinrich IV. das Kloster mit besondern Privilegien beschenken konnte, vermöge derer es Jahrhunderte lang eine Macht und eine Stellung behauptete, die in der Geschichte der sächsischen Klöster vom Orden des h. Benedictus besonders hervorgehoben wird. Den Anforderungen, die wir an ein Bauwerk aus jener Frühzeit nationaler Kunstleistungen von ästhetischem und technischem Gesichtspunkte aus zu machen berechtigt sind, entspricht dieses Gebäude insofern, als im Innern ein bewußtes künstlerisches Leben auf mehrfache Weise sich ausspricht, während die Architektur des Aeußern, obnehin durch vielfache Veränderungen verunglimpft, noch ziemlich roh und ungefügig erscheint. Die Kirche schließt sich der Form der ersten christlichen Basiliken dadurch besonders an, daß ihr in der Anlage das später allgemeine Querschiff gänzlich fehlt. Sie stellt sich uns nach außen als ein längliches Viereck dar, dessen Breite 50 Fuß, dessen Länge 150 bis 160 Fuß beträgt. Zwei Thürme, von denen nur noch der Unterbau vorhanden ist, bilderen den westlichen Abschluß, und zwischen ihnen führt ein höchst einfaches Portal ins Innere. Nach Osten schließt der Bau mit einer großen Apsis für das Mittelschiff und zwei kleineren für die Seitenschiffe und zwar so, daß bei der gleichen Länge sämmtlicher drei Schiffe die Hauptmasse nur unbedeutend vermöge ihrer Größe über die Seitenconchen hinausreicht. Nach Außen hin sind die Nischen jedoch nicht zu sehen, da sie von einer Mauer umfangen sind, welche das Gebäude in grader Linie schließt. Dies Mittelschiff überragt der alten Anordnung gemäß die Seitenschiffe an Höhe beträchtlich und erhält die gewöhnliche Beleuchtung durch die Fenster in seiner Wandfläche. Ob eine ornamentale Belebung und Gliederung der äußern Mauerflächen durch den beliebten Bogenfries und von ihm herablaufende Wandstreifen ehedem vorhanden war, läßt sich nicht mehr mit Bestimmtheit entscheiden.

Das Innere zerfällt in das breite hochemporgeführte Mittelschiff und die beiden schmaleren niederen Nebenschiffe, welche sämmtlich ohne Unterbrechung, zuletzt jedoch mehr als chorartige Verlängerung, bis zum östlichen Abschluß fortlaufen, wo jedes, wie bereits oben erwähnt wurde, in einer Apsis seinen selbstständigen Schluß findet. Zunächst begegnen wir im westlichen Theile der Kirche einer eigenthümlichen Anordnung. Ein großer auf Pfeilern ruhender Bogen, dessen Spannung der Breite des Mittelschiffes gleichkommt, bildet die Gränze des Langhauses, indem hinter ihm sogleich die zwischen den Thürmen befindliche Eingangshalle liegt. In der halben Höhe dieser großen Bogenpfeiler sitzen zwei Arkadenbogen, von dem großen umfaßt, auf Halbpfeilern auf und finden in der Mitte ihren gemeinsamen Stützpunkt in einer kraftvollen Säule, deren Verhältnisse gut und tüchtig, wenn auch verschieden von denen der Arkaden des Langhauses sind. Durch diese Anordnung ist eine Empore zwischen den Thürmen gebildet worden, deren Zweck vielleicht mit der Ausführung des responsorischen Chorgesanges in Einklang zu bringen ist.

In den Arkaden der Schiffe ist jene Säulenstellung beobachtet worden, welche auf zwei Säulen jedesmal einen Pfeiler folgen läßt. Wie wenig man jedoch auf gleichmäßige Durchführung des einmal gewählten Systems achtete, beweist die unschöne Anordnung, daß gleich hart neben dem erwähnten großen Bogenpfeiler, der das Mittelschiff von den Thürmen und der Eingangshalle sondert, eine Säule angeordnet ist, mit welcher die Reihe der Arkadenbogen beginnt. Konsequent und ästhetisch wäre hier zu verlangen gewesen, daß zuerst ein Halbpfeiler sich an die Fläche des großen Gebpfeilers angelehnt und also den Anfang der Arkadenreihen gebildet hätte. Die vorhandene Anordnung erscheint uns um so seltsamer, als eine bessere Stellung gleich Anfangs leicht ausführbar gewesen wäre, ohne daß man gezwungen wurde, von den Größenverhältnissen des Baues im mindesten abzuweichen. Man brauchte nur dem Pfeiler, welcher im Osten das Langhaus schließt und es vom Chore sondert, einen Halbpfeiler anzufügen, statt daß nun, ihm zunächst, im Säulenabstand der Arkadenbogen ein gesonderter Pfeiler die Reihe von dieser Seite her beginnt. So kommen gegenwärtig vier Säulen und drei Pfeiler, von denen (unsichen) zwei auf einander folgen, für jede der beiden Seiten auf das Schiff der Kirche.

Der Chor ist unstreitig der bedeutendste Theil des ganzen Baues und der Künstler hat auf jede ihm zu Gebot stehende Weise ihn als den Sitz der Geistlichkeit und die unmittelbare Nähe des Allerheiligsten bedeutsam hervorzuheben gesucht. — An dem Pfeiler, der das Langschiff schließt, beginnt eine 7 bis 8 Fuß hohe Brustwehr, die bis zur östlichen Schlußwand des Gebäudes verläuft; dadurch ist das als Chor fortgesetzte Mittelschiff von den Nebenschiffen noch strenger getrennt, als durch die Arkaden des verlassenen Theiles; zugleich aber ist architektonisch, ebgleich eine Krypta gänzlich fehlt, der Begriff des Chores, wenn auch einseitig, so doch scharf und bestimmt bezeichnet. Diese Seitenwand, breit und schwer, trägt eine durch Arkadenbogen verbundene Galerie von Säulen und Pfeilern, die einzeln mit einander abwechseln; jede Seite zählt vier Säulen. Die kernige gedrungene Behandlung der tragenden Glieder entspricht vortrefflich der Last der auf diesen Arkaden ruhenden hohen Wand, die mit ihren Fenstern den Mittelraum umgränzt. Wie im Schiffe, so ist auch an diesen Säulen die schlichte Form des Würfelkapitells, aber in besonders trefflichen Verhältnissen, angewandt worden. Da, wo die Seitenflächen desselben allmählig

Digitized by Google

in Halbkreise übergehen, sind je zwei vertiefte Linien in Bogenform angebracht, welche gurtlandartig die vier Seitenflächen umgeben. Das Feld, welches so eingefaßt wird, glänzte ehedem in reicher Goldbemalung. Der Aufsatz des Kapitells hat nicht die Form einer einfachen Deckplatte, sondern die beliebte umgekehrt konische Gestalt, als Zwischenglied des Kapitells und der eigentlichen Deckplatte, von welcher dann die Arkadenbogen aufsteigen. Die Flächen dieses konischen Aufsatzes erhalten durch kräftige Zahnschnitte von sehr lauterer Behandlung, mit welchen sie ganz bedeckt sind, eine sehr lebendige Schattenwirkung. Wie das Kapitell, so hatte auch der Säulenstamm unmittelbar unter demselben und hart über der Basis eine sehr reichvolle Dekoration durch goldne Reabesten, deren Formen jedoch nicht mehr leicht zu erkennen sind. Selbst an den Archivolten gewahrt man noch Spuren einer entsprechenden reichen Bemalung. Eine genaue Ermittelung derselben würde von hohem Werthe seyn und den wenigen bisher entdeckten Beispielen von einer Bemalung der architektonischen Glieder aus jener Frühzeit deutscher Kunst ein neues höchst wichtiges hinzufügen. Dabei wäre auch zu untersuchen, soweit dieß noch zu erkennen ist, ob jene Goldfiguren auf bunten gemalten Grund oder unmittelbar auf die natürliche Farbe des geglätteten Steines aufgetragen waren. — Der Säulenstamm erreicht an Höhe das Doppelte der Kapitelle nicht, hat aber einen solchen Verhältnissen entsprechenden Umfang erhalten. Das Lebensvolle in diesen gedrungenen wuchtigen Massen ist durch eine elegante leise Verjüngung des Stammes und vor Allem durch eine sehr schön geschwellte attische Basis mit Eckblatt ausgesprochen. Die Basen und Gesimse der Pfeiler sind durchaus edel profilirt; ihre Verhältnisse stehen zu denen der Säulen in vollkommner Harmonie. Zahnschnitte kommen, außer an den Gesimsen der beiden äußersten Halbpfeiler, an ihnen nicht vor. Dagegen scheint Alles, was nur eben hinreichende Fläche darbot, durch Farbenpracht belebt gewesen zu seyn. So gewahrt man auch an den Pfeilerflächen noch mehr oder weniger deutlich Konturen früherer Malereien, die einzelne statuarische Gestalten erkennen lassen, über deren künstlerische Bedeutung seeilich nicht viel mehr zu ermitteln seyn möchte.

Ein in der ganzen Länge der Kirche dicht über den Arkadenbogen laufender Sims, im Schiffe einfach, im Chore durch Zahnschnitte ausgezeichnet, theilt den zwischen den Bogen und den Fenstern befindlichen Flächenraum in zwei Theile. Dieser Sims kommt so allgemein in den Basilikenbauten Deutschlands vor, daß wir ihn fast als einen, wenn auch sehr untergeordneten, integrirenden Theil des Baues zu betrachten geneigt sind. Seine Anordnung mochte das Bedürfniß einer architektonischen Gliederung dieser kahlen, starren Fläche einigermaßen befriedigen, sodann auch den statuarischen Freskomalereien, wenn solche über den Arkaden angebracht waren, gleichsam zur Basis und zum Abschluß dienen.

Wenn gleich der obenerwähnte malerische Schmuck an den Säulen und Arkaden des Chores auf eine allgemeine reiche dekorative Ausstattung des ganzen Innern schließen läßt, so dürfen doch die jetzt vorhandenen sonstigen Malereien keineswegs ein hohes Alter beanspruchen. Die vielen fast sinnlosen Gebilde, mit denen ein späterer Ungeschmack die Arkadenbogen und Kapitelle des Schiffes besät hat, sowie manche erhaltene Reß einer spätern mittelmäßigen gothischen Malerei leiten zu der Vermuthung, daß wie mit ihrem allmähligen Entstehen zugleich das Verschwinden von höchst beachtungswerthen, vermuthlich ausgezeichneten Beispielen altteomanischer Wandmalerei, sowohl von Gemälden als auch von Bemalung der architektonischen Glieder, zu beklagen haben. — Nicht ohne Kunstwerth dagegen scheinen, soweit ein Erkennen noch möglich ist, die kolossalen statuarischen Gestalten zu seyn, welche, auf jeder Seite sechs an der Zahl, den Zwischenraum der Fenster an der hohen Wand des Chores bis zu dem Sims der Arkadenbogen herab einnehmen. Erkennlich sind Petrus mit dem Schlüssel, eine Madonna mit Heiligenschein, ein Bischof im Ornate mit Bischofsmütze und Krummstab, sowie eine andere Mannesgestalt. Ein hohes Alter wollen wir ihnen nicht zuschreiben, da es muthmaßlich nur Uebermalungen älterer romanischer Arbeiten sind. Für sehr alt möchte man dagegen die unscheinbaren Reste einer malerischen Verzierung des Theils derselben Wand halten, welcher unter den Fenstern selbst, also zwischen jenen statuarischen Figuren sich bis zum Sims herab erstreckt. In symmetrischem Gewebe lehren dort die Formen des griechischen Kreuzes und des Quadrats, durchaus einfach gehalten, regelmäßig wieder und geben jenen Flächen ein teppichartiges Ansehen. Die Nischen, die bei gänzlichem Fehlen der Fenster in ihren Wandflächen einen trefflichen Raum darboten und überdieß einen ihrer hohen Bedeutung als Mittelpunkt des Kultus entsprechenden Schmuck heischten, haben ohne Zweifel ähnlicher malerischen Verzierung nicht entbehrt. — Ebenso wird der Holzdecke, welche die ganze Kirche in allen ihren Theilen auswölbt, der passende Farbenschmuck nicht gefehlt haben. Die gegenwärtige ist neu.

Leider hat das Gebäude in mehreren baulichen Veränderungen ebenso viele Verunglimpfungen erlitten. Zuerst führte man in der Zeit der germanischen Kunstübung, den veränderten Bedürfnissen des Gottesdienstes gemäß, in den beiden Nebenschiffen mit rohem Sinne Querwände auf, durch welche dieselben in abgesonderte kapellenartige Räume zerfielen. Noch sieht man auf diesen Wänden ziemlich rohe Malereien, unter andern eine Geißelung Christi, die nicht eben geeignet ist, von den Kunstleistungen der damaligen Zeit einen hohen Begriff zu geben. — In ganz später Zeit endlich fällt die Aufführung einer hohen Wand, welche das Langhaus vom Chore völlig trennt. Als man es für unnöthig hielt, den Bau für die heutigen kirchlichen Bedürfnisse in seiner ganzen Ausdehnung zu erhalten, begnügte man sich mit Wiederherstellung des Chores für den Gottesdienst und gab den übrigen Theil der Kirche insofern auf, als er gegenwärtig nur als Holzhall benutzt wird.

Das wäre, was wir über diese gewiß bemerkenswerthe Kirche mitzutheilen haben; möchten wir durch unsern Bericht irgend einen verständigen Kunstfreund, dem die Gelegenheit nicht fern läge, veranlassen, recht bald einmal die Kirche und vorzüglich die Malereien einer genauen Untersuchung zu unterwerfen und letztere durch treues Kopiren dem gänzlichen Untergang zu entreißen. — Raumverhältnisse der Kirche: Breite des Mittelschiffes 25 Fuß, des Seitenschiffes $11^1/_2$ Fuß; Länge vom Portal bis zum östlichen Ende der großen Apsis 156 Fuß, Säulenabstand $9^1/_2$ Fuß.

Das Material der Kirche ist ein rother Sandstein, nur jetzt überall durch eine leidige Tünche überdeckt. L.

Kunstliteratur.

I Freschi della Villa Magliana inventati da Raffaelle Sanzio d'Urbino incisi sui lucidi ed editi da Lodovico Gruner con descrizione della villa di Ernesto Platner. London beim Herausgeber (Leipzig, R. Weigel) 1847. Mit Vignette (Ansicht der Villa) und 5 Kupfertafeln quer Fol.

Ueber die Magliana, diese etwa 5 Millien von Roms Porta Portese in ungesunder Niederung des Tiberthals gelegene Villa, an welcher Innocenz VIII., Julius II., Leo X. bauten und wo dieser seine letzten gesunden Tage zugebracht, sagte ich in den vor

vier Jahren erschienenen „Neuen römischen Briefen“ (II. 257): „Von großen Weiden umgeben steht man ein Gebäude, welches immer noch etwas Kastellartiges hat; Zinnen krönen die Mauer, ein Wassergraben umschließt sie, ein großes Eisenthor läßt uns ein. In der Mitte des Hofes steht ein Brunnen mit der Inschrift: Pius III Med. Mediolan. P. M., also aus der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts und die letzte Erinnerung an päpstliches Wirken. Zwei Seiten des Hofraums sind von den ältern Gebäuden umschlossen. Zur Linken hat man den ursprünglichen Theil derselben, daran eine Halle von drei Bogen mit achtseitigen Pilastern im Geschmack des Baccio Pontelli und mit Kreuzgewölben. Ueber den Fenstern liest man: Innocen. Cibo. Genuen. Papa VIII. Die Fortsetzung auf dieser Seite hat keine Halle; über den Fenstern steht: Iulius II. Pont. max. Einen rechten Winkel mit diesem Flügel bildet der andere, eine aus fünf, von einfachen Pilastern aus Backsteinen getragenen Bogen bestehende Halle, an welcher flache Pilaster als Dekoration bis zum Anfang des obern Geschosses sich zeigen. An den Fenstern liest man wieder Julius' II. Namen. Links im Erdgeschosse führt eine Thür, über welcher die Inschrift: F. Car. Papien. Iul. II. P. M. alumnus, in ein großes gewölbtes Gemach; jene Inschrift bezieht sich auf den unseligen Kardinal Alidosio, Julius' II. verhaßten Günstling, welchen dessen Neffe, der Herzog von Urbino, zu Ravenna auf der Straße erdolchte, weil er ihm den Aufstand und Verlust Bologna's schuldgegeben hatte. Er trug den Purpur von Ende 1505 bis 1511. Gegenüber ist eine dem h. Johann dem Täufer gewidmete Kapelle. — — — Eine breite Treppe führt nach dem obern Geschoß, welches nur wüste Räume und einige neuere Kammern enthält. Die Wappen der Chigi, Alidosi, Della Rovere sind mehrfach angebracht; vergebens habe ich nach dem Medizeischen gesucht.“

Ludwig Gruner; nach langem Aufenthalt in Italien seit einigen Jahren in London und dort unter Anderm für dekorative Malerei wie sonst vielfach thätig, hat den Freunden der Kunst durch das Eingangs genannte Werk über die in der Kapelle der Magliana befindlichen Fresken eine sehr willkommene Gabe dargebracht. Vier Lunetten sind mit Malereien geschmückt; da die innere Ausstattung der Kapelle, nach den Inschriften zu urtheilen, dem Kardinal Alidosio angehört, so könnte man mit Platner, welcher einen, ungeachtet seines nicht großen Umfangs reichhaltigen Text zu den Abbildungen geliefert hat, füglich annehmen, daß auch diese Malereien vor 1511 entstanden sind, wenn nicht zwei derselben, die einzigen, welche wenigstens der Komposition nach von Raffael herrühren, der segnende Gottvater und die Marter der h. Felicitas, auf einigermaßen spätere Zeit, nach meinem Dafürhalten etwa auf die der Sala dell' Incendio (d. h. gegen 1517) schließen ließen. Da die bedeutendste dieser Darstellungen, der Marter, durch ein hineingebrochenes Fenster größtentheils zerstört (in dem hier gegebenen Umriß finden wir sie nach Marc Anton's Kupferstich, Bartsch, XIV, Nr. 117, ergänzt) und überdieß in der Ausführung vernachlässigt ist, was auch schon auf die späteren vielfach beschäftigten Jahre hindeuten dürfte; so nimmt die minder figurenreiche aber großartig schöne Komposition des von einer Glorie von Engelköpfen umgebenen, über Wolken inmitten zweier blumenstreuenden Engel segnenden Gottvaters die Aufmerksamkeit vor Allem in Anspruch. Auch dieß Werk ist stark beschädigt, indeß ist es in seinen Hauptheilen erhalten, und während die Malerei, ohne daß man sie gerade Raffaels Hand selbst zuschreiben möchte, ungleich sorgfältiger ist, erinnert in der Komposition jeder Zug an des Meisters ausgebildetste Zeit. Noch sind zwei andere Fresken in der Kapelle zu sehen, eine Verkündigung und Heimsuchung, aus der Peruginischen Schule. Ohne Zweifel stammen diese aus früheren Tagen; es ist möglich, daß bei Alidosio's Tode die Kapelle unvollendet blieb und Leo X., der den Ort bekanntlich sehr liebte und aus dessen Regierungsepoche Malereien in den obern Räumen befindlich gewesen seyn sollen, die fehlenden Lunetten hinzufügen ließ. In dem vorliegenden Werke ist die Darstellung des Gottvaters, welche die Altarnische schmückt, in ausgeführterem Stich a mezza macchia, wie dieselben Künstlers Blätter nach den Mosiken der Chigikapelle (vergl. Kunstblatt, 1840, Nr. 76) und der Decke im Heliodorzimmer, gegeben, von dem übrigen Umriß. Eine besondere ansprechende Zugabe bildet ein Blatt in Farbendruck: Grundriß der Kapelle, zwei Wände derselben, Proben der sehr hübschen Arabesken der Altarnische und Wappen. Alles, was dieser reichen und glücklichen Zeit der Kunst angehört, ist von Interesse, und Gruners neue Arbeit muß den Verehrern Raffaels um so willkommener seyn, da die Malereien der Magliana, heute schon sehr verdorben, durch die Feuchtigkeit des gänzlich verödeten Ortes mit dem Untergange bedroht sind. **Rt.**

Randzeichnung.

Dem deutschen Volke, seinen Fürsten und Regierungen,

daß, wer gefnechtet, werde frei, im alten Recht das neue sey.

Otto Specter gez. und lith. Mai 1848. Gedruckt von Specter & Comp. Hamburg. Fol.

Das Blatt, das die vorstehende Unterschrift führt, enthält ein kräftiges Gedicht, welches das neue Recht im alten, die neue Freiheit und Einigkeit Deutschlands in der alten singt und kündet. Das Gedicht befindet sich auf einer Fahne, die von einem Eichbaum niederhängt; die Zweige des letzteren umschließen einzelne Bilder, in denen die Tüchtigkeit des ächt deutschen Wesens, wie es der Zeichner eben auffassbt hat, in den verschiedenen Momenten seiner öffentlichen Bethätigung dargestellt und der wüsten Völkerbeglückung à la française (auch nach der Auffassung des Zeichners) gegenübergestellt ist. Es sind eine Menge kleiner Einzelbeziige neben den Hauptsachen wahrzunehmen; auch flattern allerlei Fähnlein und Bänder mit erklärenden Inschriften hinein. Das Hauptbild, obenwärts, stellt eine deutsche Kaiserwahl dar, der Kaiser mit modern individuellen Zügen, die Darstellung im Uebrigen im mittelalterlichen Kostüm, wie wir dasselbe aus Bildern romantischer Schulen oder von der Bühne her kennen. Für die künstlerische Behandlung genügt es, den Namen des Zeichners zu nennen; er bürgt dafür, daß wir es hier nicht mit einer Spekulation auf die Leidenschaften des Augenblicks, sondern mit einer Kunstarbeit zu thun haben.

Freilich aber ist das ganze Blatt doch eben ein Tendenzblatt und daher die Frage, wie es sich zu den Tendenzen der Gegenwart verhalten, nicht wohl zu umgehen. Es ist viel darin enthalten und es ließe sich viel darüber sagen. Es könnte z. B. in Frage kommen, ob die Gegenstände der Zeit sich so einfach auseinanderlegen, wie es hier dargestellt ist, und ob Einem die Wahl so leicht gemacht wird, wie hier durch die Bilder von Vollglück und Zerrüttung. Es könnte auch zweifelhaft erscheinen, ob die heutige Zeit sich wirklich frei und ungezwungen in den mittelalterlichen Kostümen bewegen und ob sie in dieser Bewegung die wohl stilisirten Falten ihrer weiten Gewandung bewahren möchte. Ich benutze indeß sehr gern das Recht des Kunstblattes, über dergleichen Dinge keinen Aufschluß zu geben und dieß lieber den publizistischen Kolleginnen zu überlassen. Dem wackern Künstler aber wollen wir, trotz unserer stillen Bedenken und ohne ihm unser wehmüthiges Lächeln allzu deutlich zu offenbaren, doch herzlich die Hand drücken. **F. K.**

Digitized by Google

Bemerkungen.

Andererseits trifft man gar oft auf Gemälde von braver Technik, aber geschmacklofer Komposition und Durchführung, bei denen man nicht ohne Kunstfeiler anerufen möchte: Wenn ich so malen könnte, ich würde beſſer malen!

Wer denkt nicht an die böſen Kunſtfeilen, wo eine wohlerlernte Technik an die verwerflichſten Stoffe verſchwendet wurde?

Man findet in neuren Landſchaftsgemälden zuweilen eine Betonung von Himmel, Luft, Wolken, Morgen- und Abendbeleuchtung, in der ein Aeußerſtes zur Anſchauung kommt. Der Maler behauptet zuverſichtlich: So habe ich es geſehen!

Hier möchte man zuweilen fragen: Haſt du es gewiß ebenſo geſehen? — Man weiß aus der Optik, wie kritiſch z. B. die Bläue des Aethers zu meſſen iſt, wie Täuſchung und Fehlgriff faſt unvermeidlich ſind. Daher ſind die Lüfte ſo vieler jüngeren Maler viel zu blau. — Ferner: Gibt du auch ein Stück Landſchaft, groß genug, um dieſen Lichteffekt wagen zu dürfen? — Haſt du auch die Erde zu deinem Himmel abgewogen? Haſt du die Lichtſpannung durch Bäume, Felſen, Architektur, Schatten ꝛc. gehörig berechnet? — Haſt du die Abſtufung der Töne vom Vorzum Hintergrund naturgemäß eingehalten? — Haſt du Licht auf deiner Palette? Ja ſind deine Farben ſo ſorgfältig bereitet, daß ſie ſich neben jenen der Alkmeiſter können ſehen laſſen? — Bliſt du blühender ſeyn, als das Abbild im dämpfenden ſchwarzen Spiegel?

Nachrichten vom Auguſt.

Kunſtverkauf.

London. In der Verſteigerung der Gemäldeſammlung des Grafen v. Morny, die kürzlich hier ſtattfand, wurde ein Bild von Watteau, les champs élysées, mit drei Figuren, 16½ Zoll hoch und 12½ Zoll breit mit 900 Guineen (6300 Thlr.) bezahlt! Der Käufer war der Marquis v. Hertford. Ein weiteres großes Bild von demſelben Meiſter, ebenfalls les champs élysées benannt, das ſich früher in der Galerie des Kardinals Fesch befand, wurde von demſelben Käufer für 1050 Guineen (7350 Thlr.) erkauft. Eine Meeresſtille von De Vlieger, ein ſehr ſchönes Bild, erhielt Herr Rutley für 500 Guineen (3500 Thlr.) und einen Garten und Gebäude von van der Heyden der Marquis v. Weſtminſter für 610 Guineen (4270 Thlr.).

Die Verſteigerung der berühmten Pembrokeſchen Münzſammlung iſt nun beendigt und hat gegen 6000 Pfd. (36,000 Thlr) eingebracht. Ungeachtet des ungünſtigen Wetters war ſie ſehr beſucht und an dem letzten Tage beſonders zahlreich, indem an dieſem Tage mehrere ſeltene antike und mittelalterliche Münzen, die Siegelringe, Bateriefis, Schnitzarbeiten (worunter auch einige von Albrecht Dürer) verkamen. Die Original-Familienſchränke, in welchen ſich die Münzen befanden, ſchloſſen die Verſteigerung; ſie waren, da ſie ungefähr ein Jahrhundert lang bei den Bankiers des Grafen Pembroke deponirt geweſen waren, ziemlich abgenutzt, wurden indeß ganz gut bezahlt. Die berühmte Münze des Tryphon, Königs von Syrien (143 bis 138 vor Chr. G.), ging für 130 Pfd. weg, ein Preis, den auch der Herzog v. Luynes, der größte Privatſammler in Europa, für ſein ſchönes Exemplar bezahlt hatte. Es gibt nur 3 bis 4 Exemplare dieſer Münze. Unter den Kommiſſionären waren die Herren Rollin aus Paris und Curt aus London die bedeutendſten Käufer. Auch das britiſche Muſeum ſoll viel gekauft haben. Die ſchönen und vollkommen achten Goldmünzen von Cyrene wurden in 2 bis 16 Pfd. und zwar meiſt alle von Herrn Curt erkauft. Ein Silber-Denar des Brutus ging nur für 10 Pfd. 15 Sch. weg. Eine ſehr ſchöne Goldmünze der Kaiſerin Plautilla (202 n. Chr.) wurde ebenfalls nur mit 10 Pfd. bezahlt. Der Katalog der Sammlung iſt bereits ſo ſelten geworden, daß ein bedeutender Preis dafür bezahlt wird, und bildet ein würdiges Gegenſtück zu dem von den Herren Bucton, Curt und Till angefertigten Katalog der im Jahr 1841 hier verſteigerten Thomaſchen Sammlung. Der alte Katalog der Sammlung, der im Jahr 1746 erſchien und deſſen urſprünglicher Preis 4 Pfd. 4 Sch. war, iſt ebenfalls ſehr ſelten geworden und gilt gegenwärtig das Doppelte von ſeinem Preiſe. Von dem gegenwärtigen Katalog ſoll im Laufe des Winters eine neue Ausgabe mit einer Vorrede, Regiſter, Preiſen u. ſ. w. gedruckt werden.

Ausſtellungen.

München, 25. Aug. Heute iſt die Kunſtausſtellung eröffnet worden. Der Katalog zählt 317 Nummern, davon 188 Gemälde und Zeichnungen; 72 Werke der Bildnerei, Gießkunſt und Holzſchnitzkunſt; 10 Kupferſtiche, Stahlſtiche und Radirungen; 44 architektoniſche Zeichnungen. Für die Perle der Ausſtellung wird Claudius Jacquand's Hinrichtung von England erklärt, wie ſie mit ihren Kindern um einen Beſuch bei ihrem gefangenen Gemahl Karl I. bittet.

Brüſſel. Die am 15. Auguſt, dem Tage der Enthüllung der beiden Denkmäler Gottfrieds von Bouillon und Karls von Lothringen (ſ. Denkmäler) eröffnete Kunſtausſtellung iſt ebenſo bedeutſam als reich zu nennen. Der Katalog zählt 1186 Gegenſtände, zumeiſt der Malerei angehörig. Den erſten Rang nehmen zwei, für Berlin beſtimmte große hiſtoriſche Gemälde ein. Das eine, von der Dieſſe, dem Maler des „Bundes der Edlen,“ von Eigenthum des Königs von Preußen, ſtellt den Augenblick dar, wo Karl I. von England in Gegenwart ſeines Hofes dem Rubens, der Anerkennung ſeiner Verdienſte als Friedensvermittler, eine goldene Kette mit ſeinem Bildniß um den Hals hängt. Diejenigen, welche die Dieſſe nicht für den alleinigen Autor des „Bundes der Edlen“ halten wollten, werden dieſen Zweifel ſchon laſſen müſſen, denn in vielen Theilen trägt das jetzige Gemälde das unverkennbare Gepräge desſelben ausgezeichneten Talents. Dieß gilt beſonders von den beiden Hauptgeſtalten, dem König und Rubens, und von der hinter dieſen ſtehenden Männergruppe. Im „Bunde der Edlen“ befindet ſich kein Frauenzimmer. Hier dagegen füllt die Königin mit ihren Damen die eine Hälfte des Gemäldes. Ein Vergleich mit dem obigen Werke iſt alſo in dieſer Hinſicht nicht wohl anzuſtellen. Die Königin, die ihren kleinen Sohn neben ſich hält, iſt eine hervorragende, edle Geſtalt, auch alle andere Damen ſind, in abwechſelnder Haltung, fein und reich träftig gemalt, und die reichen Gewande mit beſonderer Sorgfalt ausgeführt. Ob aber dieſe Gruppe mit der gegenüberſtehenden koloriſtiſch in die rechte Harmonie gebracht worden, könnte bezweifelt werden. Daſſelbe gilt von den im Vordergrunde ſtehenden, nur zur Hälfte ſichtbaren Lords in ihren rothen Mänteln. Ein beſonderes Intereſſe erhält dieſes Gemälde durch die Porträte berühmter Perſonen jener Zeit. Neben den genannten Hauptperſonen bemerken wir die Herzogin von Buckingham, Lord Falckland, den Grafen Straffort, den franzöſiſchen Geſandten Con Carlos Colonna, den Marſchall Baſſompierre, Lord Coventry, den Grafen Portland, Lord Capell, den Herzog von Hamilton, den Grafen Mareſchal ſ. w. u. in welchen allen der Künſtler die bewährteſten gleichzeitigen Bildniſſe zum Muſter genommen hat. — Das andere Hauptgemälde iſt von Gallait und wird in der Sammlung des Konſuls Wagner in Berlin kommen. Es behandelt Egmonts Vorbereitung zum Tode und enthält nur zwei Figuren, den Grafen und den Biſchof von Ypern; nicht leicht aber hat die innere Kunſt ein ſo gedrungenes, ſo meiſterlich in allen Theilen, in Zeichnung, Kolorit und Helldunkel durchgeführtes Werk hervorgebracht. Mehr noch als in irgend einer ſeiner früheren Schöpfungen zeigt ſich hier Gallait als bedeutender Künſtler nun hat jedoch in der Technik eine Höhe erreicht, die ihn über alle andern Maler dieſer Zeit ſtellt. Die Szene iſt in einem Zimmer dem Brüſſeler Rathhauſe gegenüber. Die durchgewachte Nacht iſt vorüber, der Morgen begann zu tagen. Ein düſterrothes Lampenlicht erhellt das Haupt und die Geſtalt des ſitzenden Biſchofs. Ueber ſein verweintes Geſicht fließen Thränen; die linke Hand ruht auf einem offenen Buche, die rechte wendet er ermahnend nach Egmond hin, der halbgewendet am Fenſter ſteht und einen Blick durch daſſelbe auf den Marktplatz wirft, wo, das kann man nicht leugnen, auch das Leben aus ſeinem edlen, tiefbewegten Zügen, das Blutgerüſt errichtet wird. Der anbrechende Tag beſtrahlt Haupt und Körper des Grafen. So kämpfen Lampenlicht und Tageslicht, Finſterniß und Helle in dieſem Bilde, wie Tod und Leben mit einander in Egmonts Seele ringen, und das Alles iſt mit wahrer Vollendung gemacht, gezeichnet und gemalt, ein Meiſterwerk, das je länger man es anſieht, je mehr feſſelt. Hätte Gallait dieſes Gemälde nicht ausgeſtellt, ſo würde ſein anderes Werk, die Verſuchung des h. Antonius, mehr Aufmerkſamkeit erregen, denn auch hier hat gediegener Eigenſchaften eines gereiften Künſtlers zu erkennen, aber neben jenem ſteht es zurück und wird daher weniger beachtet. Hierüber kann ſich aber Gallait tröſten, denn nur er konnte ſich ſo übertreffen.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernſt Förſter in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 49. Donnerstag den 5. Oktober 1848.

Berliner Briefe.

Von L. F. S.

(Fortsetzung.)

Wir wenden uns nunmehr zu den Richtungen und den hervorstechendsten Leistungen deutscher Landschaftsmalerei, soweit uns die diesmalige Ausstellung davon eine Anschauung gewährt. Wir haben es hier wieder mit den beiden Hauptpunkten Berlin und Düsseldorf zu thun, denen sich das Uebrige, was Aufmerksamkeit verdient, ungesucht anreiht. Die Schulen beider Orte entsprechen zugleich den beiden Hauptrichtungen der landschaftlichen Kunst, die man wohl als die klassische und die romantische bezeichnet und von denen die erstere, bei der die Form und die Farbe die Hauptsache ist, unmittelbar, die zweite, bei der es im Wesentlichen auf Ton und Stimmung ankommt, mittelbar, durch das Heranziehen dichterischer Elemente, auf das Gefühl wirkt. Ich will hiemit aber nur gesagt haben, daß die Hauptvertreter der einen und der andern Richtung an dem einen und dem andern Orte zu Hause sind oder dort ihre Bildung empfangen haben, während natürlich der heutige Wechselaustausch der künstlerischen Richtung bei der individuellen Freiheit des Schaffens mancherlei Ausnahmen zur Folge haben mußte.

In Berlin also, wie ich die Sache auffasse, herrscht die klassische Richtung der Landschaft vor. Zur Bezeichnung derselben mögen unter den Bildern der Ausstellung zunächst ein paar italienische Landschaften von E. Agricola, einem in Rom lebenden Berliner, genannt werden, die sich, ohne besonders hervorragende Eigenthümlichkeit, der Art und Weise, wie besonders Catel aus Berlin diese Richtung aus- und den jüngeren Künstlern vorgebildet hatte, anschließen. — Hauptvertreter derselben in Berlin war bisher W. Schirmer. Der Katalog führt auch diesmal verschiedene Bilder italienischen Lokals von ihnen auf; doch habe ich davon nur eins aufgefunden, eine Ansicht der Fontana di Trevi zu Rom, die einen etwas äußerlich konventionellen Eindruck macht. — Schirmers Stelle wird für die gegenwärtige Ausstellung durch seinen ehemaligen Schüler Behrendsen, der als Lehrer an die neuerrichtete Königsberger Akademie gegangen ist, eingenommen. Ein kleineres Bild von Behrendsen, eine Partie am Hallstädter See, zeichnet sich durch eigenthümlich feine, vornehme Behandlung aus. Ein größeres Bild, „Gegend bei Conegliano am südlichen Abhange der venetianischen Alpen," eröffnet uns einen Blick über ein großartig bewegtes Terrain, bis zum Busen des Meeres und fernen Gebirgszügen, Alles übergossen und durchleuchtet von dem Glanz der Frühsonne, und von wundersamem Farbenschimmer in den Gründen erfüllt. Es ist ein Bild höchster landschaftlicher Pracht, die mit sicherer Herrschaft über die Darstellungsmittel uns vorgelegt wird. Doch dünkt es mich, daß der Künstler in dem Zusammenstellen brillanter und effektvoller Gegensätze schon um einen Schritt zu weit gegangen ist; ich meine, ein mehr abgewogenes Maß hierin würde der harmonischen Gesammtwirkung nur förderlich gewesen seyn. Jedenfalls steht er hier schon an der äußersten Gränze der eingeschlagenen Richtung. Uebrigens aber mag die etwas disharmonische Wirkung auch durch einen äußerlichen Umstand verstärkt worden seyn, nämlich durch den glänzenden Goldrahmen, der nicht dazu dient, den Farbenglanz des Bildes abzuschließen und dadurch zu sänftigen. Ich finde, daß überhaupt heutiges Tages mit Goldrahmen viel überflüssiger Gebrauch, auch viel Mißbrauch getrieben wird. Möchten es doch endlich die Künstler einsehen, daß nur gewisse Farbenbestimmungen durch diese Goldumfassung wesentlich gehoben werden, daß andere sich dagegen völlig neutral verhalten, wieder andere aber dadurch, wie durch irgend eine giftige Säure, geradehin zersetzt werden! Ein schwärzlich-brauner, angemessen gebildeter Rahmen würde das Bild von Behrendsen unendlich heben.

Bei Biermann hat die klassische Richtung insgemein ein mehr dekorationsmäßiges Gepräge. Eine winterliche Ansicht der Maximuskapelle in Salzburg, die er uns diesmal vorgeführt, will nicht sonderlich befriedigen; das Bild hat fast den Anschein eines nur angehauchten Kartons. — Graeb weiß das Element der Dekoration zur glänzenden dioramenartigen Pracht zu steigern. Eine große Ansicht von Palermo, die er ausgestellt, gibt einen Ueberblick über die Stadt, die zur Hälfte in glühender Abendsonne liegt, während die andere Hälfte schon mit nächtlichem Schatten bedeckt ist. Die Schattenlinie geht horizontal durch das Bild; wir meinen, wenn wir länger daraus hinblicken, sie sich leise mehr und mehr erheben zu sehen. Vielleicht lag ein solcher Effekt, den die wirklichen Dioramen freilich wohlfeiler und schlagender zu erreichen wissen, in der Absicht des Künstlers. Trotzdem aber ist das Bild mit Meisterschaft und besonders in den Fernen mit seinem Gefühl gemalt. — Andere versuchen Aehnliches, aber mit schwächeren Kräften.

Eichhorn malt in der Regel griechische Gegenden und hat uns deren auch diesmal vorgeführt. Er liebt kühle, um nicht zu sagen kalte Töne, hat aber Sinn für das plastische Gefüge einer großartigen Terrainbildung und weiß uns die mächtigen Formen der griechischen Natur gelegentlich in ansprechenden, ernst gehaltenen Bildern vorzuführen. Außer den Gemälden solcher Art hat er auch ein paar römische Stadtprospekte, Ansichten von S. Maria maggiore und des Pantheons, ausgestellt, die in dem fast strengen Ernst des Vortrages ebenfalls nicht ohne Wirkung sind. — Gurlitt (den wir seit einiger Zeit den Unsern zuzählen) hat diesmal ein landschaftliches Bild von bedeutender Dimension gebracht, eine Ansicht des Comersees, bei Fiume-bilate. Man blickt von einem dunkeln, felsigen Vordergrunde und zur Seite einer Eichenwaldung hin, auf den See hinab, der, sowie die ihn umgebenden Gebirgszüge, in heller Sonnenbeleuchtung daliegt. Gurlitt's plastisch-landschaftliches Talent bewährt sich auch hier in seiner Meisterschaft, zugleich ist die Lichtwirkung mit großer Schönheit und Energie durchgeführt. Ueberhaupt müssen wir das Ganze als eine großartig bedeutende Konzeption anerkennen. Der Vordergrund aber hat, solcher Wirkung gegenüber, nicht Interesse genug (ich meine in der Art und Weise der Behandlung), auch dünkt mich hier die Perspektive, das Hineinrücken der Felspartien in das Bild, nicht hinlänglich klar. — Max Schmidt hat eine Reihe theils italienischer, theils

Digitized by Google

kleinasiatischer Landschaften ausgestellt. Dieß ist ein heiteres, glückliches Talent. Ohne im Allgemeinen auf bedeutende Kompositionen auszugehen, sich vielmehr oft mit sehr beschränkten Motiven begnügend, weiß er ihnen doch dasjenige Behagen aufzudrücken, welches wir an diesen oder jenem zufälligen Raste in südlichen Gegenden mit empfunden haben. M. Schmidt hat etwas von Biermanns dekorationsartiger Weise, er hält sich in der Regel nicht mit sonderlich feiner Durchbildung auf, er strebt noch weniger nach besonders auffälligen Effekten, aber die offene Naivetät seiner Darstellungen spricht stets an. — Noch gibt es allerlei Bilder italienischer, somit klassischer Richtung, zum Theil von ansehnlichen Maßen, die ich aber glaube übergehen zu dürfen.

E. Pape führt uns aus der italienischen in die nordische Natur hinüber. Ein Bild von ihm, eine Partie aus dem botanischen Garten in Palermo, möchte etwa mit denen von M. Schmidt zu vergleichen seyn, ist aber seiner durchgeführter und fordert schon etwas bestimmter zur Schau auf. Die Darstellung eines schweizerischen Wasserfalls (wie er deren schon auf der vorigen Ausstellung hatte) gibt nicht minder ein, mit meisterlicher Präcision auf die Schau berechnetes Bild, was wie Sie sich aus unsrer jungen Zeit erinnern werden, bei den vormals viel gemalten Wasserfällen in der Regel die künstlerische Absicht zu seyn pflegt. Eine Ansicht des Grindelwald-Gletschers, ebenfalls von Pape, enthält die, ebenso meisterlich und übergenugt vorgetragene und zugleich künstlerisch zusammengehaltene Darstellung der merkwürdigsten Naturbildung. Ich entsinne mich nicht, je einen Gletscher mit solcher innerlichen Wahrheit gemalt gesehen zu haben. — Triebel hat einige südtirolische Ansichten geliefert, die in der etwas vornehmen Behandlungsart auch noch die Gewantschaft mit jener klassischen Richtung bezeugen. Andere seiner Bilder aber, und namentlich eine vortrefflich große Eichenlandschaft, führen schon ganz in den Charakter und das Wesen der Heimath ein, bei der die klassischen Elemente dem Eindrucke der Stimmung zumeist weichen müssen. — Heinrich Krüger (in Salzwedel) ist in seinen Landschaften völlig norddeutsch, aber doch wechte ich sagen, daß auch in diesen, im Allgemeinen trefflichen Bildern und besonders in ihrer Farbenwirkung ein Element von Schaustellung sich geltend macht, welche die heimische Gefühlsweise wieder nicht ganz zur vollen Geltung kommen läßt. — Hilgers, aus Düsseldorf nach Berlin übergesiedelt, hat seine romantischen Landschaftsideen von dort mitgebracht, trägt sie indeß in einer Weise vor, daß das alte Band doch schon in etwas gelöst erscheint. In seinen Bildern geht übrigens ein eigenthümlich liebenswürdiger Charakter hindurch. Das bedeutendste und von aller künstlerischen Absichtlichkeit freieste ist diesmal ein größeres Bild von ihm, eine Ansicht des Ilsenthals im Regenwetter.

Einige unserer Landschaftsmaler haben sich vorzugsweise und mit Geschick der Darstellung der tropischen Natur zugewandt. Ed. Hildebrandt steht unter diesen voran. Ein von ihm gemaltes brasilianisches Bild, „N Gloria (Rio de Janeiro)," wo man von einer Höhe mit Palmen auf Stadt und Küsten, Meer und Inseln hinabblickt, ist eine höchst meisterhafte Darstellung der reichen, von der Glanzsonne des Südens überstrahlten Gegend. Die Glanztöne des Bildes sind zugleich in gediegenster Harmonie zusammengehalten. E. Hildebrandt verschmäht aber auch das direkt Entgegengesetzte nicht. Ein nordischer Schneewald mit armen Holzsammlern, den er ebenfalls ausgestellt, hat die Verdienste einer nicht minder sichern Palette; der Künstler ist aber doch nicht mit demselben lebendigen Gefühle, wie bei jenem Bilde, bei der Arbeit gewesen. — Bellermann bringt uns, wie schon früher, interessante Tagebuchblätter aus seinen südamerikanischen Reisen. Es sind Bilder, die in eigentlich künstlerischer Beziehung nicht eben außerordentliche Vorzüge besitzen, die wir aber ebenso gern betrachten, wie wir guten Reiseschilderungen aus jenen Gegenden mit Vergnügen folgen. — Andere, auch außerhalb Berlins, haben es diesmal besonders auf Aegypten abgesehen. Es ist aber nicht nöthig von diesen Leistungen im Einzelnen zu sprechen.

Unter den hiesigen Seestücken beanüge ich mich die von Brendel und C. Schmidt hervorzuheben. — Unter den Architekturmalern nenne ich Gärtner in seiner so beschriebenen, wie sorgfältigen, ob auch nüchternen Weise (Rathhaus zu Breslau), P. Gropius mit mehr dekorationsmäßig aufgefaßten italienischen Architekturen, Hasenpflug (in Halberstadt) mit einem zierlich winterlichen Kreuzgangsbilde in seiner beliebten und liebenswürdigen Art, und Gemmel (in Königsberg) mit Architekturen eigner Komposition, bei denen eine höhere malerische Wirkung mit Glück angestrebt ist und auch wohl erreicht wäre, fände sich der Künstler nicht durch ein gewisses wolliges Wesen im Vortrage in etwas behindert.

Unter den Landschaftmalern von Düsseldorf steht Lessing (der diesmal nichts von Arbeiten im Fache der Historienmalerei eingesandt hat) voran. Wir haben von ihm auf der Ausstellung eine ungemein schöne, meisterlich bedeutende Landschaft. Es ist ein ernster Herbstabend; der Himmel ist kühl, die Sonne schon hinter eine, in fester Form lagernde Wolkenschicht hinabgesunken. Wir sehen ein stilles Thal mit Hügelreihen auf den Seiten empor; ein Bach fließt mitten hindurch; einzelne Gichten stehen zu den Seiten, von den letzten abendlichen Lichtern angeglänzt. Es ist ein Ernst, eine Stille in dem Bilde, die unser Gemüth unwillkürlich nach sich zieht. Wie mit schwermüthigen Dichterworten, die doch aus dem Grunde in sich beruhigter Weisheit emportauchen, spricht das Bild zu uns. Aber wenn ich dasselbe als dichterisch bezeichne, so soll damit doch keineswegs gesagt seyn, daß es zugleich (wie sonst oft genug das Dichterische in der Kunst) ein Mangel an künstlerischer Kraft in sich schließe; vielmehr steht Alles in fester Realität vor uns, in einer Energie der Farbe und des Tons, die schon sinnlich die entschiedenste Wirkung ausübt. Das Bild ist diesmal das Meisterwerk unter denen, die vorzugsweise dem Gebiete der Stimmung, der romantischen Richtung (falls ich dieß gegenwärtig etwas verpönte Wort noch einmal gebrauchen darf) angehören.

Zwei in sich ziemlich verschiedene Bilder schließen sich zunächst an. Das eine ist eine Rheinlandschaft von W. Klein, ein Hügelterrain, vor welches man hinabblickt, im Mittelgrunde ein Schloß auf der Höhe; die Luft von heftigem Regen durchsauset, der von der sinkenden Sonne, die ein Gewölf gegenüber verdeckt, wie mit goldigem Schimmer erfüllt wird; im Vordgrund ein einsamer Reiter, der gegen Wind und Regen ankämpft. Auch dieß Bild, bei schönem Gesammtvertrage, ist sehr poetisch; es genahnt uns wie das Terrain irgend einer anziehenden Erzählung, etwa einer von Eichendorffs reizenden Novellen. — Das zweite Bild ist von A. Weber, eine Landschaft nach dem Regen, buschige Eichen im Vergrund, rechts, neben niedrigen Hügeln hin, ein Weg nach einem schlichten Dörfchen. Das Bild übt durch die kühle Frische, die darin weht, und durch die ungemein harmonische Gesammtwirkung, einen sehr wohlthuenden Eindruck aus. Ich möchte es in gewisser Beziehung einem Hobbema vergleichen. — Andere der zur Ausstellung gekommenen Landschaftsbilder haben, ohne tiefere poetische Absicht, die einfachen Formen der heimischen Natur zum Motiv der Darstellung genommen, die dann ebenso von selbst zu dem Vorherrschen der Stimmung führen, wie die Formen der südlichen Natur zur klassischen Behandlungsweise. Dahin gehören Schulten, Portmann, Fr. und W. Hülser, de Leuw u. A. m., während bei Heunert sich gleichzeitig ein etwas abweichendes, fein konventionelles Element in der Behandlung geltend macht, Scheuren sein schönes Talent etwas manieristische Wege gehen läßt, ähnlich auch

Digitized by Google

Scheine, und Hengebach sich schon den großartigeren Formen der Alpennatur zuwendet. — Adolf. Mevius. Pulian haben Hafenprospekte und andere Architekturansichten, ebenfalls wiederum in schlichter nordischer Vortragsweise, geliefert.

Die Düsseldorfer Landschaftsmalerei steht in alledem der alten holländischen Landschaftsschule parallel. Und wie die letztere ihre merkwürdige, zu sehr eigenthümlichen Resultaten führende Abzweigung zu den Formen der norwegischen Natur hat, so ist es, wenigstens für diesmal, auch bei jener der Fall. So hat uns zunächst A. Leu eine interessante norwegische Landschaft geliefert, den Eingang in irgend einen der Fiords, der von mächtigen Felshöhen umfrängt wird. Es ist ein kaltes Wetter, noch vor der Mitte des Jahres. Sommer und Winter liegen noch im Streit, unten ist es grün, aber die Berge sind, ziemlich tief hinab, noch mit frisch gefallenem Schnee bedeckt. Das Bild zeigt eine sehr feine Blaßlit in der Durchbildung des gebirgigen Terrains, kühlglänzende Farben an Höhen und Lüften und in dem umschlossenen Wasser, überhaupt eine feine Berechnung in der Farbenwirkung, die allerdings wohl (wie bei jenem Bilde von Behrendsen) um einen Schritt zu weit geht, die aber gewiß auch hier viel weniger auffällig sein würde, brächte nicht der Goldrahmen wieder die störende Disharmonie hinein. Es ist natürlich ein Bild, das wesentlich der klassischen Richtung zugezählt werden muß. — Dieselbe landschaftliche Ansicht, wie es scheint, enthält ein Bild von G. Saal, in dem wir aber den entgegengesetzten Farbeneffekt, eine Beleuchtung durch die untergehende Gluthsonne, die die Felsen und Berge roth färbt, finden. Das Bild hat nicht die feineren Vorzüge des von Leu, ist aber doch nicht ohne eigenthümliches Interesse. Weniger bedeutend in künstlerischer Beziehung ist ein Schnee- und Eisbild, eine Ansicht des Snehättans, des höchsten Berges in Norwegen. — Bei weitem aber das gediegenste Bild dieser Art, wiederum eine der Zierden der Ausstellung, ist ein Gemälde von H. Gude, einem gebornen Norweger, der in Düsseldorf lebt. Es ist ein norwegisches Hochgebirge; eine öde Klippe in der Mitte, in deren Mitte sich ein kleiner See gebildet hat, links ich abschießend, rechts in Felsblöcken, gegen die sich braune Haide hinzieht, fortgesetzt. Ein Rudel von Rennthieren erscheint am Rande der Klippe. In der Ferne lagert eine lange Kette von Schneebergen. Gegen die helle durchsichtige Luft ziehen von der rechten Seite Regenwolken heran, zwischen denen die Strahlen der Sonne verbrechen. Es ist ein Bild der hohen Einsamkeit der Natur, die auf den Klippenhöhen der Berge wie am Strande der See zu uns spricht; aber es ist kühl und hell und frisch dort oben, und wie wir das Bild länger betrachten, wird auch uns weit und kühn zu Muthe. Es ist eine meisterliche Kraft der Darstellung in dem Bilde, eine feste besonnene Harmonie in diesen Tönen; es steht uns als ein schlichtes, anspruchsloses Werk gegenüber, und wenn wir uns einmal seiner Stimme hingegeben haben, zieht es uns an sich, wie der Hauch der Berge des Hochlandes selbst, und bei jedem Besuch der Ausstellung ist es uns mehr werth geworden.

Noch sind unter den Düsseldorfer Landschaftsbildern zwei große Gemälde des dortigen J. W. Schirmer anzuführen. Schirmer's Verhältniß zu der Düsseldorfer Schule ist meines Erachtens ein sehr merkwürdiges und eigenthümliches Phänomen und gibt recht deutlich zu erkennen, wie bedingt, was in den allgemeinen Stimmungen und Bedürfnissen der Zeit liegt, zum Durchbruch und zur Entfaltung kommen muß und auch durch die einflußreichste Persönlichkeit nicht zurückgehalten wird. Schirmer ist der Lehrer der Landschaftsmalerei an der Düsseldorfer Akademie und hat demnach den sämmtlichen jungen Kräften der Schule, die sich diesem Fache widmen, die Bahnen zu weisen, auf denen sie sich bewegen sollen; aber sie folgen, wenigstens der bei weitem überwiegenden Mehrzahl nach, nicht derjenigen Richtung, die sich, wenigstens schon seit längeren Jahren, in seinen Bildern ausspricht, sondern vielmehr derjenigen, als deren Haupt wir Lessing bezeichnen müssen, obgleich Lessing nichts mit der Akademie zu thun hat und überhaupt nicht Lehrer ist. Schirmer hat sich mit vollster Entschiedenheit der klassischen Richtung der Landschaftsmalerei hingegeben, ja seine Bilder sind es, die vor allen auf der gegenwärtigen Ausstellung diese Bezeichnung in Anspruch nehmen. Es sind fein komponirte Landschaften im Charakter der italienischen Natur, die enge, breitere, mit einem Wasser in der Mitte, das seitwärts von niedrigem Felsufer und einer Gruppe von Korkeichen, durch welche die Sonnenstrahlen hindurchbrechen, beschattet wird, rechts mit dem Blick ins Freie, die andere, von höherem Format, mit einem Wasserstrz zwischen Felsen und Bäumen und Büschen, die zu beiden Seiten in trotzender südlicher Kraft auftreten. Beide Bilder folgen ganz dem Style der altitalienischen Landschaftsschule, die man wegen ihres Ernstes wohl als die historische bezeichnet hat; besonders das zweite Bild darf in seinem strengen, markigen Ernst wohl einem Poussin verglichen werden. Doch ist dabei von Nachahmung keine Rede; vielmehr bezeugen beide Bilder durchweg die selbstständige meisterliche Schöpferkraft. — Andreas Achenbach würde hier vielleicht noch anzuschließen sein; doch sind die von ihm im Katalog angekündigten Bilder auf der Ausstellung nicht erschienen. Dagegen ist ein Bild von Oswald Achenbach (ich glaube, einem Bruder des oben genannten berühmteren) zur Ausstellung gekommen, das ebenfalls ein erfreuliches Beispiel dieser klassischen Richtung ist. Es ist eine Landschaft aus den „Brianze" in Oberitalien, die sich sowohl durch große Linienführung und tüchtiges Machwerk, wie besonders durch den schönen weichen Duft im Mittelgrund und in der Ferne auszeichnet.

Als Repräsentanten der Stillleben- und der Arabeskenmalerei erlaube ich mir, Ihnen einige Damenarbeiten vorzuführen. Ein Blumen- und Fruchtstück, wo den Blumen und Früchten noch ein Bulverchen und eine geschiffene Eule zugefellt sind und unterwärts eine feine Reliefdarstellung angebracht ist, rührt von Fr. Louise Schott in Düsseldorf her. Das Bild ist so fein und lebenvoll in seinen Einzelheiten wie in gediegener Gesammtharmonie durchgeführt und macht es vergessen, daß von dem Hauptmeister dieses Faches, Preyer in Düsseldorf, diesmal trotz des Katalogs kein Gemälde erschienen war; wenigstens vermochten meine spürenden Augen nichts weiter von ihm zu entdecken, als sein eigner sprechendes Porträt, von Hasenclever in ganzer (bekanntlich hochkeine 2 Zoll hoher) Figur gemalt. — Ein Blatt von Frl. Emmeline Humbel in Dresden enthält eine Gruppe von Früchten, in Aquarell auf farbigem Papier gemalt. Die Farbe des Papiers macht den Grund des Bildes aus, welches somit von vornherein der vollen malerischen Selbstständigkeit entsagt und mehr nur als Naturstudie gelten will. Aber es ist wenigstens eine so unbedingte, so bis in die letzten Punkte durchgeführte Naturwahrheit darin, daß ich mich kaum entsinne, je etwas Aehnliches der Art gesehen zu haben. — Zinsseln große Arabeskenblätter endlich, in Aquarell auf weißem Karton gemalt, bezeichnet der Katalog in Komvositien und Ausführung als gemeinschaftliche Arbeit von Frl. Louise Kugler (ich glaube, einer Schwester des Kunsthistorikers), der seine Feder etwas lange hat ruhen lassen!) und Frl. Albertine v. Hochstetter. Es sind Randverzierungen zu dem Gedicht „Morgenländischer Mythus" von Emanuel Geibel. Das Gedicht ist auf die zierlichen Blätter vertheilt und in seinen einzelnen Abschnitten mit den Randverzierungen umgeben, die aus ornamentistischen Blumen- und Rankenwerk und aus figürlichen Darstellungen bestehen; die letzteren sind theils in das Ornamentwerk verflochten, theils bilden sie selbstständige Darstellungen mit landschaftlichem Grunde. Es ist wohl noch etwas Dilettantisches in diesen Arbeiten; doch

Digitized by Google

sind sie mit poetischem Sinne aufgefaßt und zumeist auch mit einem feinen Stylgefühl in Formen und Farben durchgeführt.

(Fortsetzung folgt.)

Herders Denkmal.

In der königl. Erzgießerei zu München ist das Gypsmodell zu der Erzstatue Herders aufgestellt, welche aus den Mitteln einer freiwilligen Sammlung seiner Verehrer beschafft, in Weimar errichtet werden wird. Durch Stimmenmehrheit eines besonders erwählten Schiedsgerichtes in Weimar, Darmstadt, Dresden, Berlin und München war die Arbeit dem Bildhauer Ludwig Schaller aus Wien übertragen worden; eine lebensgefährliche Krankheit, in welche derselbe während der Ausführung fiel, und eine durch schmerzliche Familienereignisse gebotene Reise haben die Vollendung der Arbeit etwas verzögert, ihrer Schönheit aber keinen Abbruch gethan. Die Statue ist etwas über 10 Fuß hoch und als Bildnißstatue im besten Sinne zu betrachten. Wir sehen Herder vor uns, in der Tracht, die er im Leben trug, in kurzen Beinkleidern, einen Mantel, mit Mantelkragen umgeschlagen, so daß der rechte Arm und die halbe Brust frei sind, und der Mantel an dieser Stelle aufgezogen wird; es fehlen nicht die Handmanschetten, der Busenstreif und selbst der Zopf wird — wenn auch nicht grade zur Schau getragen, doch auch nicht verleugnet. Der Kopf ist ein wenig links aufwärts gewendet und milder Ernst überdeckt das Antlitz, dessen Züge nach Jugemanns vortrefflicher Zeichnung und nach einer Büste von Fr. Tieck modellirt sind. Er ruht auf dem rechten Fuß, während der linke, weniger vom Mantel bedeckt, leicht nach vorn gestellt ist. In der linken Hand hält er eine Schriftrolle, auf der man fein Motto: Licht, Liebe, Leben! liest; die Rechte aber legt er aufs Herz, wie zur Betheuerung, wie es ihm Ernst ist um den Inhalt seines Sinnspruchs, oder auch um unmißverständliche die Quelle anzudeuten, aus welcher das Beste von dem geflossen, was er gedacht, geschrieben, gesagt und gethan. In der ganzen Stellung und Haltung ist so viel Würde und doch Freiheit, so viel Sicherheit und doch Bescheidenheit, so viel natürliche Anmuth, daß wir sogleich die Vereinigung von Geistlichem, Dichter, Denker, Forscher, Geschäftsmann und Familienvater wieder erkennen, welche seinem Charakter das eigenthümliche Gepräge gibt. Dasselbe gilt nun ganz besonders auch von dem Kopf, in welchem die Züge alle in den feinsten Formen und Bewegungen zum Vorschein kommen.

Die äußere Anordnung war offenbar ein Wagstück des Künstlers. Ungleich mehr bildnerische Vortheile bot der Priesterrock dar, allein damit war das Zeichen eines bestimmten Standes gegeben und das sinnlich wirksame Mittel, Herders freie, weitumfassende Stellung als Schriftsteller in fast allen Fächern des Wissens zu bezeichnen, wäre dem Künstler verloren gegangen. Er wählte die spröde Tracht aus Herders Zeit und hat, ohne der Wirklichkeit im mindesten Gewalt anzuthun, allen Anforderungen an Geschmack und an die Gesetze der Plastik genügt. Das Unschöne des Kleides, die Form des Beinbruchs ist gänzlich verdeckt; der Mantel ist so geschickt in Falten gelegt, daß er ganz natürlich umgenommen erscheint und doch Eintheilung und Bewegung des Körpers, Stand und Haltung der Figur von allen Seiten klar erkennen läßt, und ein wohlthuendes Wechselverhältniß großer Flächen und gebrochener Theile zeigt. Die Behandlung ist breit und frei, dabei aber äußerst sorgfältig und selbst durch kleine Zufälligkeiten den Formen der Reiz der Natürlichkeit geschenkt. Die Formen selbst sind schärfer und kantiger, als es bei einer Marmorstatue angenehm seyn würde; weil im Erz weiche Uebergänge und leise Gegensätze nicht wohl wahrzunehmen sind und beim allmähligen Dunkelwerden der Bronze für das Auge ganz verschwinden. Die Statue macht sich von allen Seiten gut, doch ist außer der Hauptansicht von vorn besonders die gegenüber, die man halb rechts getreten von ihr hat.

Das Urtheil, welches der Ausschuß des Herdervereins über das Werk gefällt und dem Künstler zugestellt hat, lautet dahin, daß das Modell im Ganzen wie in seinen Theilen vollendet und zum Erguß geeignet sey. „Der Ausschuß hält sich für verpflichtet," heißt es im Gutachten weiter, „dem Bildhauer Herrn Schaller seine vollkommene Anerkennung und seinen besondern Dank auszusprechen. Herr Schaller hat nicht nur allen Erwartungen auf das genügendste entsprochen, mit Treue, Fleiß und Hingebung dem Werke sich gewidmet, sondern es hat derselbe auch alle in dem ersten Entwurf liegenden Motive gereinigt, entwickelt und ausgebildet und das Ganze in eine höhere Stimmung gebracht, so daß wir die Hoffnung haben, das Werk nach der Vollendung im Erguß auf das allgemeine Urtheil neben die ersten und schönsten Ehrendenkmale Deutschlands gestellt und von der Nation als das treue und edle Ebenbild des um sie hochverdienten und von ihr gefeierten Mannes anerkannt zu sehen." cf.

Nachrichten vom August.

Akademien und Vereine.

Paris. Die Akademie der Inschriften und schönen Wissenschaften hat den von Alfred de Bonnardot geschriebenen numismatischen Preis dem Herrn Pfaffenhoffen für dessen Werk: „Essai sur les aspres comnénats ou blancs d'argent de Trébizonde" bewilligt, nach die drei für Studien in den französischen Alterthümern bestimmten Medaillen den Herren Rémé de Montgrosier, Giraud und Henri verliehen und einer Reihe anderer Archäologen ehrenvolle Nennung zuerkannt.

Denkmäler.

Brüssel. Am 15. August wurde, 752 Jahr seit dem Ruhme Gottfrieds von Bouillon nach dem gelobten Lande, desselben ehrenes Standbild auf dem schönsten hiesigen Platze, dem Königsplatz am Park, enthüllt. Gottfried von Bouillon, den die Franzosen so gerne zu den Ihrigen zählen, gehört Belgien an. Er wurde in dem Dörfchen Baisy bei Genappe, unweit Nivelles, geboren. Das hohere Herzogthum Brabant bildete den größten Theil seines Gebiets und so ist denn auch keine Stadt mehr als Brüssel dazu geeignet, das Denkmal des von Tasso besungenen christlichen Helden zu besitzen. Der Künstler, Simonis, hat den Augenblick gewählt, wo Gottfried von seinem großen Vorsatze begeistert zum Himmel entblickt und die mit dem Kreuze bezeichnete Fahne im Vorgefühle des Sieges emporhält. In dieser Haltung zieht er die Zügel des Pferdes straff an, wodurch dasselbe sich etwas aufbäumt bewegt, von Kraft und Muth schnaubend. Es ist ein schweres Schlachtroß im Sinne des Mittelalters und erinnert an die Pferde der Rubens'schen Schule. Gottfried's Kopf ist voll und ausdrucksvoll, sein Körper vielleicht etwas zu gedrungen und unterfett, und überhaupt dürfte das Ganze etwas zu schwer gehalten seyn. An der Stelle, wo es errichtet werden, stand ehemals die Statue eines andern Herzogs von Lothringen, des in den letzten Zeiten der österreichischen Herrschaft über Belgien so vielgeliebten Herzogs Karl von Lothringen, unter dessen Statthalterschaft der schöne Königsplatz und das ganze herrliche Quartier des Parks erbaut worden. Dieses Standbild wurde in der ersten Revolution umgeworfen und zerstört: die Kanonen haben indessen seiner Wiedererrichtung dereinst, nur hat jetzt der gesinnungsmüthige Fürst des 18ten Jahrhunderts dem christlichen Ritter des 11ten den Platz räumen und sich mit einer weniger günstigen Stelle vor dem Museum und dem Industrieplatze begnügen müssen. Auch dieses Denkmal wurde am 15. August enthüllt, es steht aber nur auf einer provisorischen Unterlage, die für ein ehernes Standbild von so kolossalen Verhältnissen zu niedrig ist. Es ist im Kostüm feiner Zeit, das bekanntlich der künstlerischen Schönheit nicht zusagte. Man darf daher an den Künstler, Jakobs, keine zu strengen Forderungen machen und muß sich hauptsächlich mit der Aehnlichkeit begnügen. Doch ist die Wirkung der ganzen, gefälligen Haltung durchaus wohlthuend.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

Nr. 50. Donnerſtag den 12. Oktober 1848.

Literatur.

Die Architektur und ihr Verhältniß zur heutigen Malerei und Skulptur; von Heinrich Hübſch, großh. badiſcher Baudirektor, Ritter ꝛc. Stuttgart und Tübingen. J. G. Cotta'ſcher Verlag. 1847.

„In welchem Style ſollen wir bauen?“ Dieſe an ſich freilich ziemlich rathloſe Frage hat der Verfaſſer vor 20 Jahren ſchriftlich und ſeither in zahlreichen Leiſungen thatſächlich zu beantworten unternommen. Seine Richtung fand er zugleich mehr und mehr auch in der neudeutſchen Hiſtorienmalerei und Bildhauerei vorwiſſlich und anerkannt. So tritt er nun mit den Erfahrungen und Forſchungen zweier Jahrzehnte bereichert in dieſer Schrift hervor, welche ſelbſt nur der Text ſeyn ſoll, über den ein größeres, von Zeichnungen begleitetes Werk — wir hoffen, nicht in die bisherige Weiſe — predigen wird.

Wie begreifen Wort und That des verehrten (und perſönlich unbekannten) Meiſters mit freudiger Anerkennung, auch wenn wir in ihm noch nicht den Meſſias, ſondern einen Johannes der neuen Baugeit finden dürften. Immer gewährt es Gewinn und Freude, von einem aus Schaffen angewieſenen Geiſte gelegentlich auch in Rede und Schrift belehrt zu werden. Das Ringen der Feder mit der an den Stift gewohnten Hand, das Ringen des Wortes mit dem Auge, das hin und wieder auch in einen ſtiliſtiſchen Fehler, in Wiederholungen und Schwerfälligkeiten ausläuft, zieht den zu geiſtigem Mitarbeiten aufgeforderten Leſer nur um ſo mehr an, und macht ſich Möglichkeit oder Nothwendigkeit zu Einſprachen geltend, ſo ergibt ſich daraus auch nur deſto mehr Pflicht und Recht zu wiederholter Beſchäftigung mit einem gehaltreichen Buche wie das vorliegende, welches das Nachdenken außerordentlich anregt und eine vielſeitige Beſprechung verdient. Aus allen Zeilen deſſelben blickt ein klares, ſcharfes, offenes Auge. Logiſche Klarheit, einfache Wahrheit, Schlichtheit ſind zugleich Tugenden und Forderungen des Verfaſſers. In dieſen klaſſiſchen Eigenſchaften hin iſt er hinreichend ein Sohn der modernen Zeit: ſein Element iſt die kalte, ſcharfe Logik und Arithmetik, ſein Weg geht vom Verſtande zum Gefühl. Gewiß iſt, daß „ſolche kalte Reflexionen, wenn ſie ſich als geſund bewähren, dann allerdings nicht über Nacht, aber doch im Verlaufe der Zeit, in warme Gefühle übergehen können, und daß dieſe gerade dem Herzen am getreueſten ſind, die liebſten ſind.“ (S. 133.)

Doch mag oft genug dieſe allerdings ſehr moderne Weiſe des Fühlens durch das Denken der wachsthümlichen Frühlingswärme einen Eintrag thun. Es iſt zwar ein Vorurtheil, wenn man dem ſchaffenden Künſtler verbieten möchte, zu reflektiren und in Schrift ſich über ſeine Ideen mit der Welt zu verſtändigen. Alle größten Geiſter verſuchten ſich darin aus innerem Triebe, denn beim rechten Künſtler iſt Gedanke und That ſo ſehr eins, daß jede Offenbarung dieſes Gedankens ein Werk iſt, daß jedes Werk (an-) ſpricht und jedes Wort wirkt. Der innere Poet ſteht im ächten Künſtler ſich ſelber zu und was er ſich abgeſehen, das kann und darf er auch erzählen. Aber das erſcheint bedenklich, wenn die Reflexion das Erſte und das Gefühl das Zweite ſeyn ſoll.

Ganz das Erſte iſt die Reflexion freilich nie. Nicht bloß erfordert ſie einen Stoff und Gegenſtand als ihre Vorausſetzung, ſondern die Richtung, welche ſie nimmt, der Aufpunkt, welchen ſie zugleich als Sättigungspunkt für das Gefühl findet, liegt in der urſprünglichen Begabung und Artung des einzelnen Geiſtes und das eben wird der Unterſchied des Talentes und das Genie ſeyn, daß erſteres ſeinen Grund und Halt erſt ſuchen, ſo ſich ſelbſt erſt finden und ſeiner Standpunkt ſich erſtellen muß, während letzteres ſich ſelber einmal für allemal hat und auf ſich ſelber ſtellt. Da nun die Zukunft ſich nur auf den Schultern der Vergangenheit erbaut, ſo ſind geſchichtliche Kenntniſſe und Durcharbeitungen ſelbſt dem urſprünglichſten Genius unentbehrlich. Johannes der Täufer hat ſein altes Teſtament durchforſcht, auch Jeſus las und forſchte in den Schriften der Verheißung gewiß eifriger, denn kein Schriftgelehrter; aber anders las ſie ein Johannes, anders ein Jeſus. Nebnlich wird es auch mit der Kunſtgeſchichte ſich verhalten, da jede Geſchichte zugleich Weiſſagung iſt, je nachdem ſie Einer durchforſcht, in welchem ſich wirklich eine Zeit erfüllen ſoll. Wer ſich aber aus einer ſo zerſetzten und zerfallenen Zeit, wie ſie bisher war, herausarbeiten, hindurchſuchen und zurechtfinden muß, dem hängt ſich, auch wenn er zu den bedeutendſten Geiſtern gehört, ſolch Durchringen aus Krankheiten und Unwahrheiten der Umgebung durch den Gedanken ins geſunde und warme Gefühl, wie Eis und Blei, an und für ſolche Geiſter und Zeiten des Ueberganges bleibt jener ſtrenge, herbe und kühle Mann das Bildniß, der mit Waſſer taufte auf das Reich Gottes, vor deſſen Schwelle er ſtand.

Unſer Verf. fordert ſelber ſchon zum Bauen eines einzelnen Werkes nicht bloß kalte Reflexion und äußerliche Kombinationsgabe, ſondern einen Genius von wärmerer und höherer Natur (S. 11). Dieſe Forderung ſteigert ſich natürlich noch mächtig für die Erbauung einer neuen Baugeit. Ob nun aber zu letzterer ſchon die Zeit erfüllet iſt und ob Schöne der bisherigen elend jämmerlich kritiſirenden, wenn's doch kommt kombinirenden und wenn's köſtlich geweſen iſt, ſpekulirenden Zeit mehr als ſolche Verklärerelle überkommen können? Wir denken, wer das neue Teſtament nicht ſelber ſtiften kann, hat Ruhm genug, wenn er die oder auch nur eine Spitze des alten iſt.

Unſere Schrift hat das volle Bewußtſeyn hierüber. Indem ſie (S. 1—23) zur allgemeinern Reſthetik der Architektur treffliche, wohldurchdachte Andeutungen gibt, bekundet ſie einerſeits wie die neuere philoſophiſche Reſthetik für den wirklich denkenden Künſtler nicht umſonſt da iſt, und zeigt andererſeits, wie der ſchöpferiſch angelegte und verſuchte Geiſt von „wagen, ſophiſtiſchen Hohlphraſen unverwirrt“ nicht bloß die Pflicht fühlt, krankhafte Schönheitsgefühle und Gelüſte des Studirzimmers zurückzuſchrauben, ſondern auch das Recht hat, „die geſtrenge Kritik zu lehren, ſich auch an Halbvollkommenem zu erfreuen und an die Kunſt der Gegenwart keine unerreichbaren Forderungen zu ſtellen.“ (S. 23.)

Digitized by Google

In Bezug auf diese Kunst der Gegenwart ist es nun eine eigenthümliche Bemerkung (S. 2), daß sonst in der Architektur eine bestimmte Richtung früher ausgebildet war als in den beiden andern Künsten, während in der neuesten Zeit umgekehrt Historienmalerei und Skulptur eine der Gegenwart entsprechende anerkannte Richtung schon längst eingeschlagen habe, die Baukunst sich aber noch in wenig anerkannten Versuchen bewege. Sollte wirklich in neuester Zeit sich das Verhältniß der Künste selbst umgekehrt haben? Oder wie, wenn diese Anerkennung der neuen Malerei und Bildhauerei weder so allgemein noch so begründet wäre? Wie für unsern Theil sind wir voll Anerkennung für das Geleistete, aber verhehlen können wir uns den Mangel an Volksthümlichkeit nicht. Daß die so königlich gepflegte Kunst fast gar nicht nach unten Wurzel schlug, beweist sicher, daß sie entweder hinter oder über ihrer Zeit war und vielleicht beides zugleich. Dabei wird's wohl bleiben, daß eine bildende Kunst ohne die wahlverwandte dauernde ohne Grund und Boden ist, gleich einem Gemälde ohne Rahmen, einer Bildsäule ohne Fuß. Genuß aber wird eine wurzelhafte Kunst sich bilden aus dem Geiste einer nicht mehr so kritischen, kombinirenden und spekulirenden, sondern einer klar frei und fromm gewordenen Zeit, nachdem sich das in unsern weltgeschichtlichen Tagen so furchtbar ins Chaos zusammenstürzende alte Gebäude der menschlichen Gesellschaft wieder erneuert haben wird.

Mit vollem Rechte erklärt es Hübsch für unwahr, daß Hütte oder Wohnhaus das ursprüngliche Muster für den Kunstbau hergegeben habe. Vielmehr der religiöse Kultus, indem er ein ganz eigenthümliches über der einfachen Lebensnothdurft stehendes Bedürfniß erzeugte, wurde der Schöpfer des monumentalen Kunsthaues, und indem diesen religiösen Interessen die beiden andern Künste dienten, wurden sie nicht erniedrigt, sondern geadelt. (S. 3.) So gibt der Tempel- oder Kirchenbau den Künsten ihr Ideal, und was der Verf. als damit gleichbedeutend erklären darf, ihren Styl. (S. 17.) Der höhere Zweck der Kirche, falls er nicht durch eine profaische Art verkümmert aufgefaßt wird, fodert eine großartige, das Gemüth erhebende Räumlichkeit in unvergänglichem — monumentalem — Material. (S. 4.)

Nun denn, wenn in der bisherigen Zeit gerade der Zweck der Kirche profaisch verkümmert, ja großentheils gar nicht mehr aufgefaßt wurde? Wenn in dieser banausischen Zeit der Maschinen und des Geldes, da man selbst nach der wohlfeilsten Regierungsform als der besten fragt, die Kirche, wo sie nicht politischer Vorwand und Tummelplatz war, völlig in den Hintergrund trat, wenn der religiöse Kultus selbst für den Polizeizweck zu geringfügig erklärt wurde: konnte da von naturgemäß adelndem Dienste der übrigen Künste die Rede seyn? Mußten nicht letztere in falscher Selbstherrlichkeit und Sonderstellung sammt der Kirche und der Baukunst dem Leben fremd bleiben und Schaden und Mängel davon haben? Auch auf den köstlichsten Hervorbringungen neuerer Zeit liegt ein gewisser Bann, der sie nicht blos bei der Masse des Volkes in einem tehten Etwas um Blitz und Schlag hinreißender und fesselnder Wirkung brachte.

Unser Verf. stellt sich mit harter und freier Stirne gegen die moderne Charakterlosigkeit, die um ihren Styl auch loosen könnte (S. 130); gegen den architektonischen Karneval, der nur äußerlich arrangirt, da doch der Mensch zwar in mehreren Sprachen konversiren aber nur in einer denken und empfinden, also auch der schaffende Künstler nur eine Sprache, einen Styl haben kann, an den er wirklich glaubt. (S. 131.) Vortreffliche Gesinnung und Sprache! Aber freilich, wer kann Feigen lesen von den Dornen, wer einen Styl verlangen von demjenigen, der nicht glaubt, also kein religiöses Bedürfniß, also auch keinen Kultus, also auch keinen, zugestandermaßen nur aus dem kirchlichen Geiste hervorgehenden monumentalen Sinn hat. Solcher Leute und Künstler auch ist gestern und heute Legion.

Gleich richtig und einschneidend erkennt und kennzeichnet Hübsch den heutigen Subjektivismus mit seiner Gefühlsfreiheit (S. 132) und findet an dieser Zeit neu nur — eine Krankheit, nämlich die Schnelligkeit, womit der sogenannte moderne Theil der Menschheit sein Aeußeres fort und fort ändert, so daß er eigentlich in dieser Beziehung gar kein Seyn mehr hat, sondern — um mit Hegel zu sprechen — nur noch ein tüchtiges Werden. Es währte sogar in der Perückenzeit der barocke Geschmack wenigstens noch eine ganze Generation lang; aber heute wechselt die Kleidermode und sofort auch die Haltung, Gestalt und nächste Umgebung des Menschen schon nach einigen Lustren. Solch überschneller Wechsel hat nun einerseits eine maßlose Gefallsucht erzeugt und andererseits das Auge plump und oberflächlich gemacht; denn es hat nie Zeit genug gehabt, um sich an einer Form ins Scharfe und Feine zu sehen. (S. 134.) Die Ursache davon findet er „in der Alleinherrschaft der Mittelmäßigkeit, welche begünstigt durch die Ambition der Käufer mit einem Heer von luxuriösen Genüssen unser Inneres materialisirt, mit einem möglichst schnellen Medewechsel unser Aeußeres benaturalisirt und die Augen barbarisirt.“ (S. 135.) Aber was ist die Ursache auch jener Ursache? Dieser Dienst des Mammons, der Kälber und der Sinne konnte nur aufkommen in dem Grade als Gottesfurcht und Gottesdienst im Herz, Familie und Gemeinde abstarb.

Gegenüber von dieser modernen Modevarie hält sich der Verf., der in den oben gerühmten Eigenschaften auch die unschätzbare der Religiosität zu seinem edeln Beruf mitbringt, an eine unmoderne zweite, deren Aeußeres und Sitte binnen vielen Generationen nicht auffallend gewechselt hat und deren Ausdruck darum noch wahr und natürlich ist. Sie werde aktiv vertreten durch das Landvolk, habe indessen an den mehr innerlich Gebildeten ihre passiven Mitglieder, die aus Indolenz und Rücksicht sich zwar der modernen Weise in ihrem Aeußern nicht gänzlich entziehen, doch deren benaturalisirende Wirkung einsehen und als ein Aästhetisches, ja Sittliches Unglück beklagen. — Aber was hilft Klage, Indolenz und Rücksicht zum Bau der neuen Zeit und ihrer Kirche und ihres Styls? Und wenn allerdings (S. 138) „die gebildeten höhern Stände sich wieder mehr als im vorigen libertinistischen Jahrhundert zu einer konteraplativen christlichen Lebensansicht bekennen, wenn sich in der gebildeten Klasse wirklich (S. 143) keiner mehr schämt, für einen gläubigen Christen zu gelten, so ist immerhin solch „kontemplatives“ Verhalten, Zusehen und Gehenlassen „dem Sturme des nach rationellen Utilismus und materiellen Utilismus zu widerstehen“ (S. 138) nicht im Stande. Und wären sie auch sittlich thatkräftiger — Herr, was sollen die Wenigen unter so Viele! Denn selbst wenn „der Kern unseres Volkes noch nicht inficirt“ wäre, so ist „die Klasse der Mittelbildung mit ihrer Trockenheit und Zerfallenheit“ (S. 136) so groß, sind die Massen „von halber Bildung und ganzer Prätension“ so mächtig, daß sie durch die passive „Elite“ und kontemplative „spirituelle Aristokratie“ der wirklich Gebildeten, von denen das ungebildete Volk durch so große Kluft geschieden ist, nie verhindert würden, „statt der monumentalen Kirche die elegante Industriehalle aus Gußeisen neufachig kalirt und zur Anlockung der haute volée mit dem pseudomonumentalen Glanze der Trumeau's und goldbefranseten Sammtportieren ausgestattet, den architektonischen Prototypus seyn zu lassen.“

Solange sich nicht gerade diese hohle Mittelbildung mit Ewigem erfüllt und kraft des Sturms, der jetzt in die Zeit gefahren, durch die zu erwartenden Schrecken, Schläge und Demüthigungen die Herzen wieder ihrem innern Schwerpunkt am Christenthum finden, ist keine Hoffnung auf mehr als vereinzelte Wirkung auch durch die besten Muster und Lehren. Die Frage:

Digitized by Google

was ist der rechte Styl? ist bislang ähnlich der Frage gewesen: was ist des Deutschen Vaterland? Alles läßt sich dazu an, daß wir aus den bisherigen Fragezeichen zum Punktum kommen. Dann wird's, ihr edlen Meister, in einem verjüngten Vaterlande und in einer neubegründeten Kirche heißen dürfen: lasset uns Kirchen bauen, Bilder malen, Gestalten formen, die unserm Urbild gleich seyen. Bis dahin aber predigt ein Hübsch in eine Welt, welche „eigentlich nur ein Schauspielergefühl hat, das rechts und links hin bloße Masse ist“ (S. 168) vergeblich die Pflicht, das Gefühl in wohladgewogenem Gleichgewichte und glücklicher Mitte zu halten (S. 166); eine Zeit voll hoffärtiger Subjectivität heißt er umsonst vorsichtig gegen eigene Geschmacksneigungen, achtsam auf fremde Urtheile, „mit Ausnahme der baldkunftgelehrten Kritik“ seyn (S. 167); er muß mit dem Klagelied enden, daß die Krankheiten der Gegenwart dem Aufkommen und nachhaltigen Gedeihen eines natürlichen gesunden Baustyls ganz besonders ungünstig seyen.

Drum erscheint auch der Alte der Tage zum Gericht. Die Ultraindustrie ist einstweilen gestürzt; die Modesucht hebt sich in dieser Geldnoth von selbst auf; ein einfacheres Leben gebietet sich, eine natürlichere, nachhaltigere Bekleidung vollzieht sich bereits; die sittlichen Kräfte als alleinige Erhalterinnen der Völker steigen in der Geltung und zu gutem Ende wird die Religion als Wurzel und Gipfel alles Guten und Schönen sich über der Trümmerstätte des, wenn auch anders als dort in der Wüste zu Pulver zerstoßenen goldnen Kalbes auf den Thron der sittlichen und staatlichen Freiheit setzen. Hübsch gehört zu den seltenern Meistern, deren diese jüngste Zeit nicht werth war. Möchte er die Abklärung des begonnenen Chaos erleben und an der von einem unserer Besten und Größten gewissagten Kirche des h. Johannes mitbauen dürfen. Wie er von der alten Basilika des h. Pauls zu Rom mit ihrer organischen Hauptordnung, mit ihren aufstrebenden Hauptverhältnissen und mit ihrer hohen Geräumigkeit, die allen Mitgliedern der großen Gemeinde lieber voll den Zugang öffnete, so schön sagt: „sollte dieser Eindruck nicht früher manches leichtsinnige Heidenherz bekehrt und der christlich-überirdischen Lebensansicht zugewendet haben?“ (S. 10), so wird diese Kirche des h. Johannes, auf die wir warten mit ihren Töchtern, auch manches moderne Heidenherz zu sich und seinem Gotte bringen, indem sie nicht blos von den Dächern, sondern auch wieder durch die Dächer zu predigen versteht.

Können dann Kunst und Künstler auch wieder heimisch werden, wie sonst in ihrem Volke, hört die bisherige Sonderstellung und Wurzellosigkeit auf, so wird unser Verf. zwar auch ferner das Recht haben, scheel zu sehen über die „mit vorschnellen Meriten behafteten und nicht immer mit gründlichem Verständniß verstehenen“ Ansprüche, aber nicht über die Ansprüche an sich: „aus dem jedesmaligen Volksgeiste die Nothwendigkeit für jede frühere Kunstbewegung philosophisch nachweisen zu können.“ (S. 20.) Er findet das unthunlich, weil „die arbitrare Gliederung der Architektur eine sehr unpopuläre Seite sey und oft einzelne Kunstautoritäten sehr präbeminirend einwirken, während der Volksgeist oder das Publikum nur auf die Hauptzeigenschaften und auf die Gesammthaltung einwirkt, sich aber bei den speziellereren Eigenschaften des Styls mehr passiv verhält.“ Hiegegen erheben sich mehrfache Bedenken. Publikum und Volksgeist sind keineswegs sich deckende, ja eher sich verdeckende Begriffe. Publikum ist ein völlig moderner Begriff und in dem Polizeistaate gewachsen, welcher, Oeffentlichkeit und Mündlichkeit (d. i. auch eine wesentliche Eigenschaft der Kirche!) verbannend, dem Menschen nur seine vier Pfähle ließ. Phidias, Raffael, Albrecht Dürer hatten kein „Publikum“ wie Goethe, Cornelius, Hübsch; sie hatten ihr Volk, dessen Geist sie Form und Ausdruck gaben, vor sich, neben sich, hinter sich, nur nicht unter, nur nicht über und außer sich. Das Volk, welches im bisherigen alle Anliegen verschlingenden abfeulten Staate nur Privatrechte hatte, und nur hin und wieder mit obrigkeitlicher Bewilligung vor einer Bühne, in einem öffentlichen Blatte, bei einer Haupt- und Staatsaktion „Publikum“ werden durfte, mußte eine verwilderude, von allem Hohen und Ganzen, von Geist und Leben abgelöste selbstsüchtige Masse werden, die an den flüchtigen, von Literaten gemodelten Zeitgeist den inhaltsvollen Volksgeist verkaufen und so auch den Takt und Sinn für das Schöne und Große, für Sitte und Religion, für Vaterland und Kirche verlieren mußte. Virtuosen, Balletmeister, Theaterverzierer und Zimmertapezierer waren die Künstler dieser Zeit, welche an der eigentlichen Architektur, Malerei und Bildhauerei nur grobsinnliche Theilnahme hatte; wenn's nur von ungefähr einem Theater, einer Kirche, einem Gedichte oder Gebilde gleichsah, Kunst und Styl daran war dieser Barbarei gleichgültig. So durfte dann auch jeder Styl vor diesem Publikum Seiltänzerei und Karneval treiben, jede Willkür wurde nachgesehen oder vielmehr gern gesehen, denn jede Zeit will in ihren Hervorbringungen ein Bild, das ihr gleich sey, sehen. Diese Stylllosigkeit wird der philosophische Geschichtschreiber gut haben nachzuweisen aus dieser Charakterlosigkeit, Rand- und Bandlosigkeit des bisherigen Subjectivismus und Individualismus.

Es dieibt dabei, zu allen Zeiten sind die Tonangebenden eben die — vollen oder tauben — Blüthen des Stammes, und von ihrem Volke nicht abzulösen, sey es, daß es gediegenes Volk mit Volksgeist und Leben oder schales Publikum ohne Geist und Leben ist. Das Volk verhält sich zu den besondern Eigenschaften des Styls nicht mehr und nicht weniger passiv, als zu den Hauptzeigenschaften, es läßt in beiden eben die auf ihm hervorgehenden, in seinen Gefühlen, Bedürfnissen, Tugenden und Fehlern, Fortschritten oder Rückschritten wurzelnden Künstler „machen.“ Wer am schärfsten ausspricht, was Allen an und zu dem Herzen liegt, ist der Mann des Volkes; ein sicherer Takt sagt demselben, welcher Künstler mit ihm in geistigen Kontakte, in innerlicher Einheit sey. Die Athener haben jeden falschen Takt und Ton und jede falsche Linie und Wendung herausgefühlt, sie mußten ihre Phidias und seinesgleichen haben. Unsere bisherige Zeit mußte wiederum ihre Leute haben: unsere Schinkel, Cornelius, Schwanthaler, Hübsch hat sie dafür „dem Landvolk“ gelassen, das sie nicht verstehe, und der „spirituellen Aristokratie,“ die sie nicht unterstützt. Kein Wunder, wenn nun unser Verf. meint, „der Volksgeist oder das Publikum“ sey wesentlich passiv gegen die besondern Eigenschaften des Styls, und er dürfe dieselben als „arbitrare Gliederung“ zwischen der „absoluten Hauptgliederung“ und der „Zergliederung“ (S. 15) stellen, als eine „zweideutige Mittelsphäre, wo das Gefühl halb aus der Seele, halb aus dem Auge fließt, wodurch gerade die Architektur die unpopulärste aller Künste ist, indem diese feinere architektonische Logik, dieser mehr ätherisch-konstruktive Organismus, dessen verschiedene Gliederungen meist in einer nur leisen Beziehung unter sich und zum Ganzen stehen, dem Blicke des Laien ziemlich fern liege.“

In einem lebendigen Gliedbau (Organismus) ist nichts arbiträr! Nun gesunden, ganzen Menschen, wie er freilich in bisheriger Zeit eine Seltenheit ist, läßt sich Aug und Seele nicht halbscheiden. Es wird in guter Zeit mit dem Bauwerk wie mit einem Redewerke geschehen: an Schlagsilchter und Stichwörter hält sich die Masse, über die Wohlerwogenheit der Wendungen, die Abgemessenheit der Perioden, die Feinheit der Uebergänge, die tiefern logischen Verbindungen, die innere Architektonik, den über das Ganze ausgegossenen Aether hat sie zwar kein bestimmtes Wissen, zu greifen ist das Alles ohnehin nicht, aber all das wird doch bemerkt oder vermißt und mit Lust oder Unlust tönt

Digitized by Google

es in den Gemüthern befriedigend oder ermuthend, erbauend oder abspannend fort.

Daß zumal an der edeln Architektur heute das Publikum eben diese geistige, belebende und erfüllende Mitte im Kunstwerke nicht fühlen kann, und also den Künstler damit rathlos und trostlos, unbelohnt und unbeglückt stehen, somit ihn glauben läßt, sie sey arbiträr, das ist genau der Schaden Josephs, der sich politisch, sittlich und wirthschaftlich als „herrschende Tendenheit und Zerfallenheit der heutigen Mittelbildung“ (S. 136) herausstellt. Weil dieser ganzen Klasse das Herzblatt der Religion ausgerissen ist, zeigt sich ein Aufwärtsschießen und Abwärtsstehen, eine Hoffahrt und eine Leerheit, eine Verknechtung und Tödtung von Geist und Leben, Saft und Blut, die billigerweise ihrem Ausbruch darin findet, daß die heutige Kunst so leicht „ins Kraut schießt und monströs“ (S. 15), oder auch blutt und blaß und leer zu lauter Kasernenluft wird. Die Künstler können eben nicht mitten aus ihres Volkes Seel' und Auge den feinen und gediegenen Sinn für die lebensvollen Gebilde holen; es ist eine Trauer, wenn das Volk nicht unsichtbar mitbauen und malen, sehen und urtheilen hilft. Wie möchten wir es den edeln Geistern gönnen, welche bis jetzt nur in der Vergangenheit Quelle und Ansprache für ihre Ideale finden können, daß sie eine Zeit erleben, da die verschiedenen Stände in dem Einen was Roth ist und in Allem was schön ist, gemeinigt ihren Künstlern die Freude machen, daß sie in allen Fingerspitzen fühlen, wie ihr Volk ihnen auf die Finger sieht und ihnen Alles schenkt, nur keine Unwahrheit und Willkür. Aber freilich, wer sich selbst Prätagianer ist, der steht auch Andern durch die Finger.

Geringe und niedrige Geister benützen das und betrügen, selbst betrogen, die Welt, die ja betrogen seyn will mit launenhafter Mode und schaler Willkürsichtheit. Hübsch, welcher alle Eigenschaften zu einem Baumeister hat, sie aber ohne sein Volk, trotz seinem Volke hat, sollte nun auch nicht so weit theoretisch nachgehen, daß er, was diesem gleichgültig ist, an sich für arbiträr hält. So aber ist er einerseits wohl sehr über seiner Zeit, aber doch eben ein Kind derselben und hinter und unter sich selbst. Wie leicht aber, daß diese theoretische Nachgiebigkeit auch ihre werkthätigen Folgen oder Gründe hätte.

Es muß sich dies an dem Orte herausstellen, wo er das Ergebniß seiner kunstgeschichtlichen Anschauungen und Urtheile aufstellt. Letztere an sich sind ausgezeichnet durch Schärfe und Gründlichkeit, Neuheit und Tragweite. Sie werden für die Kunstgeschichtschreibung unverloren bleiben, für welche der werkthätige und handwerkliche, der statische und arithmetische Gesichtspunkt, wie unser Meister ihn hervorhebt, weniger nahe lag. Durch unbefangene Vergleichung der verschiedenen Bauarten sucht derselbe (S. 23) einen sichern zweitausendjährigen Wegweiser, der uns sehr bestimmte künstlerisch-gesunde und technisch-praktische Resultate zeige. Gewiß auch kann nur aufrichtiger geschichtlicher Sinn vor den Befangenheiten der Hellenisten, Romanisten, Gothiker, Verrücken und Moden bewahren.

(Schluß folgt.)

Bemerkungen.

Ein ungebildeter Sinn wird eine derbe, bunt und hellgetünzelt gemalte Kopie ohne weitere dem dunkeln, aber in gefühlem, verstandenem Naturleben gehaltenen Original vorziehen, sowie er auch den handgreiflichen Stoff, das prägnante Leben stets der erwähnten Form, dem künstlerisch abgewogenen Vortrag voranstellen wird.

Das Höchste und Beste in der Kunst ist nicht immer auch volksthümlich.

Oft schon beobachtete ich jüngere Künstler, wie sie Meisterwerke auch ihres Genres nur flüchtig beschauten, etwa gar mit einer obeflächlich kritischen Bemerkung davon loszukommen suchten, oder wie sie durch eine Naturpartie, die sie hätte staunend festhalten sollen, gerade so gleichen Schrittes hindurchpfiffen, wie andere Spaziergänger. Allerdings sprach es sich in beiden Fällen von Ueberschwänglichkeiten, denen nicht so leicht beizukommen war. Im Wegbachen eines oberflächlichen Effekts fanden sie einstweilen Beschwichtigung der Stimme des Kunstgewissens.

Nachrichten vom August.

Baukunde.

Köln. Am 14. und 15. August war das große Fest, theils der Erinnerung an die 1000jährige Gründung des Doms, theils der Freude über den so weit gediehenen Ausbau desselben, bald nunmehr ein Nordoch in gleicher Höhe sich über das Langhaus und die Kreuzschiffe erstreckt, von welchem aus die Arbeit fortgesetzt werden kann, ohne den gottesdienstlichen Gebrauch der Kirche zu stören. Auch waren die von König Ludwig von Bayern geschenkten Glasgemälde eingefügt und in ihrer ganzen Pracht zu sehen. Der Erzbergog Reichsverweser und über 300 Mitglieder des Parlements waren von Frankfurt und der König von Preußen aus Berlin erschienen. Der Glanzpunkt des Festes war Nachts 11 Uhr die Beleuchtung des Doms in rothem Feuerglanz, so daß man die feinsten Liebesgungen aus dem ganzen Wald der Verzierungen deutlich unterscheiden konnte. Dem Dombaumeister Zwirner ist eine Serenade gebracht worden. (S. Zeitschriften.)

London. Die im Monat Juli eingeweihte neue katholische Kathedralkirche zum h. Georg ist ein Werk des Architekten Pugin und im mittelalterlichen Styl erbaut. Sie hat 140 Fuß Länge, 70 Fuß Breite und 57 Fuß Höhe. Sie zerfällt in drei Schiffe. Dem Altar gegenüber steht ein großes, reich vergoldetes Kreuz, von einem belgischen Künstler gearbeitet.

Malerei.

Berlin. Kaulbachs Freskomälde im neuen Museum: „die Zerstörung des Thurms von Babel,“ ist seiner Vollendung nahe. Der König hat es bei seiner Anwesenheit zu Berlin in Augenschein genommen und sich sehr herzlich darüber gefreuet. Außer diesem Bilde ist Kaulbach mit fünf andern Freskogemälden für das Museum beschäftigt und die Cartons sind fast bereits fertig.

München. Der Kunstverein in München hat zur Zeichnung von Genelli zur Verloosung aufgelauft, die unbedenklich zu den schönsten Werken dieses geistreichen und eigenthümlichen Künstlers gehört. Sie stellt Vesta dar, wie sie auf einem Brunnen sitzt und dem Volke seine Freiheit ertheilt. Man sieht aus der Wahl des Stoffs, daß es dem Künstler einmal um Fernhalten aller Leidenschaft, um die behaglich Schönheit der Ruhe und um das Glück der sanften Anregung zu thun war. Da keinerlei Handlung dem Künstler Motive an die Hand gab und auch aus dem Grundgedanken der Darstellung, der Ertheilung Freiheit, irgend eine hervorstechende Gemüthsbewegung nicht abzuleiten war, so sah sich der Künstler vollkommen frei, Gruppen, Gestalten, Linien und Bewegungen ganz nach seinem Geschmack zu bilden, ohne dadurch mit irgend einer Anforderung als der der Schönheit in Konflikt zu gerathen. An solchen Stellen waltet vornehmlich das Gesetz der antiken Kunst, und da wenige unter den neueren Malern dem Geiste derselben so nahe stehen als Genelli, so ergibt sich der Werth dieser Zeichnung von selbst. In den mannigfachen Stellungen und Lagen zeigen uns die Gestalten Genelli's, welche Schönheit von Linien der menschliche Körper entwickeln kann, und wollen wir so über die Körper zur Seele eingehen, so erfreut uns wieder nur die Schönheit der Unschuld, die aus den einfachen ohne sinnreichen Bildern eines freundlichen Erzählers, Lust und Gedanken und wohl selbst Entschließungen schöpft. Möge der reichbegabte Künstler noch oft das Schaphaus öffnen, aus dem er diese Perle geholt; möge der Kunstverein in München auch fernerhin, mögen andere Kunstvereine sich breifern, zu brunnen, was in so seltener Weise ihnen dargeboten wird.

cf.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 51. Donnerstag den 19. Oktober 1848.

Berliner Briefe.

Von L. F. S.

(Fortsetzung.)

Von dem Fache der Glasmalerei und dem Zustande, in welchem sich dasselbe bei uns befindet, gibt die Ausstellung nur ein paar vereinzelte Proben, die aber für das Ganze doch charakteristisch genug sind. Außer einigen nichtssagenden Stücken kommen hiebei zunächst zwei für den Magdeburger Dom bestimmte figürliche Gemälde, eine bischöfliche und eine kaiserliche Gestalt etwa in Lebensgröße enthaltend, in Betracht. Einer Beischrift zufolge sind sie, nach Kartons von Teschner, das eine von W. Martin, das andere von F. Ulrich gemalt, während Farben und Brand von Zetzger (dem technischen Vorsteher der hiesigen Glasmalereianstalt) herrühren. Die Zeichnung bewegt sich in den konventionellen Formen, die den Styl ersetzen sollen und die man herkömmlicherweise als Erforderniß der Kirchenmalerei betrachtet; die Malerei besteht aus dem Zusammenstellen glänzend bunter Farben und in der Kornation aus höchst allgemein gehaltener, bisetzig glatter Kolorierung. Die Arbeiten, die höchstens in das Fach des Kunsthandwerkes einzureihen wären, bestätigen, was ich Ihnen am Schluß meines ersten Briefes über den Betrieb unserer hiesigen Glasmalerei gesagt habe. — Und doch zeigt ein Christuskopf, den v. Kloeber gemalt und Lüdersdorf gebrannt hat, was auch in diesem Fache zu leisten wäre, wenn die Arbeit eigentlich künstlerischen Händen übertragen würde. Es ist eine Fülle, ein Mark, eine Tiefe, mit einem Wort: eine wahrhaft malerische Behandlung in diesem Bilde, wie ich dergleichen bis jetzt an Glasmalereien nur selten gesehen habe.

Hiweit habe ich Ihnen dargelegt, was mir unter den deutschen Malereien unserer diesmaligen Ausstellung als besonders beachtenswerth erschienen ist und was sich mir bei Gelegenheit des Einzelnen an besonderen Betrachtungen ergeben hat. Ich habe nur noch von unsern Gästen, den Werken französischer und niederländischer Maler, zu sprechen. Da es mir aber diesmal vornehmlich daran liegt, mich mit Ihnen über das Heimische zu verständigen, so werden Sie mir hoffentlich nicht zürnen, wenn ich über jene etwas schneller hinweggehe.

Doch muß ich zunächst, unter den französischen Arbeiten, bei einem größeren Bilde von Horace Vernet einige Augenblicke verweilen. Es stellt eine Judith dar, wesentlich verschieden von jenem Bilde der Heldin des alten Testaments, das Vernet vor Jahren gemalt hat und das Ihnen, wenn nicht im Original, so doch aus dem Kupferstich bekannt sein wird. Erschien in letzterem die Vorbereitung zur That, so sehen wir auf dem neueren Bilde die Judith (wie sie auch schon in dem berühmten Gemälde von Gr. Allori dargestellt war) nach vollbrachter That. Sie scheritet eben aus dem Zelte in die Nacht hinaus und läßt mit der Linken das Haupt des erschlagenen Heerführers in den Sack der Dienerin fallen, während das Schwert ihrer Rechten entgleitet. Das Bild wirkt mit außerordentlicher Gewalt, was, wie ich glaube, im Wesentlichen durch die meisterhafte, völlig individualisirende Charakteristik hervorgebracht wird. Die ganze Erscheinung des Weibes vergegenwärtigt uns die nationellen und die Kulturverhältnisse, aus denen eine solche That, und unter solchen Umständen, hervorging. Wir sehen es an dieser Tracht, an diesen Schmuckgeräthen, daß wir uns auf altorientalischem Boden befinden; wir erkennen in dieser Gesichtsbildung ebenso den eigenthümlichen Typus des alten Orients. Aber diese Züge haben in ihrer großartigen Schönheit zugleich den Ausdruck der gewaltigen Energie, die zu der That befähigte, und zugleich sehen wir, wie in ihnen nunmehr, da die letztere vollbracht ist, Siegesstolz und Blässe des Entschlusses auf eine dämonische Weise sich mischen; wir verstehen das mächtige geistbegeisterte Schweigen, in dem sie ihren Weg wandelt und weiter wandeln wird, bis sie die Thore von Bethulien erreicht hat. Gewalt ist das Bild in seinen Einzelheiten mit großer Meisterschaft, wie wir es nicht anders erwarten konnten. Alles Stoffliche, besonders das durchschimmernde Gewand der Judith ist ebenso trefflich behandelt, wie das Nackte, namentlich der nach vorn ausgestreckte rechte Arm der Heldin. Und doch ist bei alledem der Eindruck nicht recht befriedigend. Ich will dies weniger aus der geringeren Schönheitsreinheit der Franzosen gegen das Gräßliche herleiten, das unsrer Phantasie in diesem Bilde zur Linken, beim Eintritt in das Zelt, durch den großen Blutstrick auf dem Lager und das Stück der herabhängenden Beine des Holofernes vergegenwärtigt wird. Es fehlt aber zugleich in etwas an malerischer Gesammthaltung, indem die Wirkung des Helldunkels, auch in der Karnation, durch hindurchrieselnde schwärzliche Töne beeinträchtigt wird (ein Uebelstand, der mir schon früher an einzelnen Bildern Vernet's, obgleich nicht an seinen großen algierischen Gemälden in Versailles, bemerklich geworden ist), und es fehlt sogar auch an hinreichender plastischer Haltung. Suchen wir die Gründe für dieses Letztere, so wird es ausschließlich klar, daß die Gestalt der Judith nicht den rechten organischen Zusammenhang hat, ja, daß die verschiedenen Theile ihres Körpers einander nicht folgerichtig entsprechen. So sehen wir denn selbst noch bei einem Vernet die Idee des Bildes einseitig überwiegen und die Wirkung desselben beeinträchtigt, womit die Darstellung trotz aller meisterlichen Praktik dennoch nicht zur vollkommenen Wahrheit gediehen ist.

Leichter machen es sich freilich manche andere Franzosen mit der Idee. So N. Flenry, von dem unsere Ausstellung ein Bild mit einem mittelalterlichen Juden-Massacre enthält. Was in diesem Bilde eigentlich vorgeht, Grund und Ursach dieser entsetzlichen Noth und Verwirrung, wird uns nicht recht klar. Wohl aber sehen wir darin einen Virtuosen vor uns, der seine Gestalten energisch auf die Beine zu stellen versteht und eine vortreffliche Palette führt. Ein anderes, kleineres Bild von Flenry, Tasso im Irrenhause, ist ansprechender in der Idee und in meisterhaft schöner malerischer Wirkung durchgeführt. Von Lepoittevin und Biard haben wir vortreffliche, durch die Feinheit des malerischen Tones ausgezeichnete Genrebilder, während ein paar andere, von Ch. Bennert (aus Köln) und E. Beranger, minder bedeutend sind.

Unter den belgischen Bildern nenne ich zunächst eines von Wappers. Es ist die derb gemalte Halbfigur eines gefesselten

Digitized by Google

Mannes mit hoher Stirn, der mit düsterm Rachblicke den Beschauer fixirt. Der Katalog sagt uns, daß dieser Mann Christoph Columbus heißt. — Von de Keyser, der sich früher, z. B. in seiner großen Schlacht von Woringen zu Brüssel, als leidenschaftlicher, etwas manierlicher Naturalist bethätigt hatte, sahen wir schon vor nicht langer Zeit ein höchst elegantes, fein gelecktes Boudoirbild, Rubens' Atelier vorstellend. Jetzt haben wir von ihm ein ähnliches Bild auf der Ausstellung: einen Besuch, den Maximilian, der deutsche Kaisersohn, und seine junge Gemahlin Maria von Burgund nebst Gefolge bei dem kranken Meister Hemling (alias Memling) im Johannisbospital zu Brügge abstatten. Das Bild ist eben so fein und glatt und sauber und berechnet und wundervärdig in Allem, was später Pinsel und künstlerischer Calcül hervorbringen können; schade nur, daß Geist und Leben ebenso fehlen! Mich hat es am meisten verdrossen, daß dieser milchbärtige, langrockige Gesell mit seiner äußerst herabsallenden Handbewegung unsern ehelichen deutschen Max, unsern „letzten Ritter," vorstellen soll. — Auch mit Feinheit und Glätte durchgeführter, aber zugleich viel mehr Geist und Naivetät bezeugend, erscheint ein Bild von L. Seemmers in Antwerpen; es ist eine altrethümliche Musikaufführung in einem Chore junger Mädchen. Der Katalog verräth nicht, uns den alten Musikdirektor als den berühmten Meister Adrian Willaert von Brügge zu bezeichnen. — Andere Belgier finden es am bequemsten, sich diesen oder jenen der alten Niederländer ohne Weiteres zum Muster zu nehmen, wie Bouvy, der uns einen hübschen Palamedes, und Benneman, der uns einen Obade geschickt hat. Nuyten und Carpentero bewegen sich in ihren bisher gesandten Genrescenen ebenfalls ganz in der Richtung ihrer Altvorderen, während wir in einer schlichten häuslichen Scene von de Brunckere doch ein wirklich naives Eingehen auf Motive der Gegenwart, zugleich mit schönem malerischen Sinne, und in einem Bilde von v. Hagn in Antwerpen (wohl einem Deutschen), das einen lauschenden Spion darstellt, ein nicht minder frisches und leßtiges Talent erkennen. — J. Jacobs in Antwerpen hat ein energisch gemaltes landschaftliches Bild, eine Ansicht der Ruinen von Karnak in Aegypten gebracht, dessen Wirkung leider uns wieder durch den Goldrahmen, der hier sogar in sachen ägyptischen Formen gebildet ist, beeinträchtigt wird. Von F. Vanseverdonck in Brüssel hat die Ausstellung ein paar mit feiner Eleganz behandelte Landschaften mit Thieren, der Richtung seines Landsmannes Verboeckhoven entsprechend.

Endlich sind noch einige unbedeutende holländische Landschaften zu nennen. Ein paar von B. van Straaten, der mit mäßigem Talent den älteren Holländern nachzugehen scheint, und ein paar von W. de Kleed, der im Style jener eleganten Malereien, welche wir in unserer Jugend auf den biedermeen Präsentirtellern zu bewundern allen Grund hatten, arbeitet. Mehrere Marinen von Schotel zeichnen sich, wie stets seine Bilder, durch große Wahrheit und Treue und prosaische Auffassung aus.

An die Malerei schließe ich die vervielfältigenden Künste des Kupferstiches, der Lithographie und des Holzschnittes an. Für Hebung und Emsaltung des Kupferstiches von Seiten der Regierung, wie wohl in andern Ländern, ist leither bei uns kaum etwas geschehen. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn wir im Fache des eigentlichen höheren Stiches, in Linienmanier, nur Weniges und darunter wenig Bedeutendes finden. Das schönste der ausgestellten Blätter dieser Art ist ein weibliches Brustbild, von Mandel gestochen, das, bei leichter Ausführung, in der außerordentlichen Reinheit und Zartheit der Tatlen sich dem Besten seines Faches anreiht. Andere gute Linienstiche bemerkte ich von A. Hoffmann und von Troffin. Ein großes landschaftliches Blatt, „die Blüthe Griechenlands," nach einer Schinkel'schen Komposition von W. Witthöft gestochen, ist jedenfalls eine sehr achtbare Arbeit in ihrer Art, wenn auch ein wenig trocken. — Mehr Beifall scheint jetzt die durch Lüderitz bei uns wieder eingeführte geschabte Manier zu finden, die gewissermaßen zwischen dem strengeren Kupferstich und der Lithographie (auch im Preise) in der Mitte steht. Ph. H. Eichens, H. Sagert u. A. m. haben Gutes der Art geliefert. — Die lithographische Steht bei uns in erfreulicher Blüthe, und auch der Ausstellung fehlt es nicht an Beispielen. Den schon bekannteren Namen von Jentzen, C. Wiltz, C. Fischer, reiht sich hier u. A. Fickert mit ebenfalls trefflichen Leistungen an. — Unser Holzschnitt hat sich seit einigen Jahren zu einer glänzenden Entwickelung aufgeschwungen; unsere neueren Meister wissen sich in dieser Technik mit einer Leichtigkeit, Freiheit und Grazie zu bewegen, daß ihre Arbeiten, ohne doch das Eigenthümliche des Schnittes aufzugeben, fast der Radirung zur Seite stehen. Unzelmann mit seinen Schülern, davon Albert und Otto Vogel haben die trefflichsten Sachen der Art ausgestellt, die zumeist für die Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Großen bestimmt und nach A. Menzel's geistreichen (gelegentlich etwas derecken) Zeichnungen gefertigt sind. — Noch habe ich einiger großen Originalcabinetsarbeiten, Ansichten von Lokalitäten Danzigs, zu gedenken, die J. G. Schultz in Danzig gearbeitet hat. Es scheint, daß Schultz in diesen Blättern (wie Klein in München in den seinigen) ungleich Erfreulicheres leistet, als in seinen Gemälden, deren höhere Wirkung durch Härte und Kälte der Farben stets beeinträchtigt bleibt.

Die eigentliche Blüthe der hiesigen Kunst gehört unbedenklich dem Fache der Bildhauerei an; in ihren Schöpfungen sehen wir die feinste organische Durchbildung, die Entfaltung des edelsten, überall von der natürlichen Grundlage getragenen Styles. Auf der gegenwärtigen Ausstellung ist dieß Fach aber nur sehr ungenügend vertreten; die vorzüglichsten Meister sind, wie ich Ihnen schon in meinem ersten Briefe schrieb, augenblicklich mit umfassenden monumentalen Arbeiten beschäftigt, so daß sie theils nur minder Bedeutendes zur Ausstellung geben konnten, theils ganz fehlen. So sehen wir zunächst von Rauch bismal nur Weniges, in diesem Wenigen aber feerlich wieder die Belege seiner höchst gediegenen Meisterschaft. Die Marmorbüste eines älteren Mannes ist, bei vortrefflicher Gesammthaltung, in merkwürdigster Naturlebendigkeit durchgeführt. Aehnliches Verdienst hat eine zweite Büste in Gyps, die die Züge unseres verehrten Gartenkünstlers Lenné trägt. Dann hat Rauch das Modell eines lebensgroßen, bittenden Mädchens im Kindesalter ausgestellt, das nackt, dem Katalog zufolge nur als Studium behandelt ist, dabei aber wieder die durch und durch gefühlte Naturlebendigkeit mit edelster, reinster Haltung in einer Weise verschmilzt, die der Arbeit gleichwohl das Gepräge des abgeschlossensten Kunstwerkes gibt. Zu den Studien für junge Künstler dürfte freilich nicht leicht ein besseres Modell zu finden seyn. — E. Tieck hat uns, außer einer Büste, das halblebensgroße Modell der Statue einer sitzenden Muse, eine Arbeit im weit entwickelten, mehr dekorativen Style, gebracht. — Wichmann, außer einigen Büsten, die überlebensgroße Statue Winckelmanns, im Kostüme seiner Zeit. Die Arbeit ist mit allee erforderlichen meisterlichen Realität durchgeführt, will auf mich aber nicht recht erfreulich wirken. Der Kopf wird ähnlich seyn; es fehlt mir in Stellung und Haltung jedoch der begeisterungsvolle Ernst, den wir bei der Erscheinung des großen Propheten der Schönheit, auch wenn er nicht auf griechische Weise idealisirt ist, nothwendig fordern müssen. Es kommt hinzu, daß der Künstler ihm, wohl um die Erscheinung voller zu machen, einen Mantel gegeben, es aber doch nicht gewagt hat, ihn den Mantel fest und sicher tragen zu lassen. Aeußerlichen Etyhrrinzipien zu Liebe sinkt der Mantel (was freilich gar manchem Bildhauer heutiges Tages ganz un-

Digitized by Google

bedenklich scheint) zur Hälfte herab und wir haben nun fortwährend die Sorge, daß der Mann im nächsten Augenblick um den Mantel zu retten, seine monumentale Stellung verlassen muß, so wohl diese überlegt seyn mag. Wichmann's Talent scheint mir nach einer andern Richtung als der der historisch-monumentalen Skulptur hin zu liegen.

Anderes, wie eine große Marmorgruppe, Amor und Psyche, von Berges, wie ein Amor in Marmor von C. Hopfgarten, wie ein Gypsmodell des eisengepanzerten Kurfürsten Friedrich II. von Brandenburg, etwa im Schwanthaler'schen Style, von W. Stürmer, und wie eine Anzahl von Schülerarbeiten hat auf nähere Betrachtung nur mäßigen Anspruch. Das lebensgroße Modell eines Jünglings, der in ziemlich lebhafter Bewegung eine Gans trägt, von Pitzl, ist wohl gearbeitet, wenn man auch die dargestellte Situation nicht recht versteht, ebenso der Marmorkopf eines Knaben, von A. Fischer. — Eigenthümliches Interesse gewähren ein paar Arbeiten von B. Afinger, eine Statuette der Maria mit dem Kinde, und ein kleines Bronzerelief mit der Darstellung der Auferweckung des Lazarus, das für einen Grabstein des Johanniterkirchhofes zu Nürnberg bestimmt ist. Afinger hat in diesen Arbeiten mit seinem Sinn, wenn auch nicht eben mit reiner Naivetät, die mittelalterliche Behandlungsweise, besonders wie sie bei Peter Vischer erscheint, nachgeahmt. — Vorzügliche Bedeutung hat eine Anzahl von Thierskulpturen von Wilh. Wolff, die theils für den Bronzeguß bestimmt, theils schon als Bronzen ausgestellt sind. Bereits auf der vorigen Ausstellung hatte dieser Künstler mit ähnlichen Arbeiten allgemeine Bewunderung hervorgerufen; auch dießmal zeigt er sich der ganzen Organisation des thierischen Lebens und aller leidenschaftlichen Erregung desselben, in Hunden, Panthern, Löwen, Bären, Schlangen, mit Meisterschaft mächtig. Ein Rehbock und ein Elennthirsch von Bürde, ein Neufoundländer Hund in Lebensgröße von Müller haben ebenfalls, wenigstens als gründliche Porträtarbeiten, ihren Werth. — Einige, mit freier bildnerischer Zierde versehene Dekorationsarbeiten der hiesigen königl. Eisengießerei haben nicht ganz so angesprochen, wie frühere Arbeiten dieser Anstalt. Man vermißte in etwas den ehleren Sinn in der Gesammtanordnung und die mehr klassische Durchbildung in den Skulpturen, die ihre größeren Leistungen sonst auszuzeichnen pflegte. -

(Schluß folgt.)

Die Amsterdamer Kunstausstellung.

Ende Septembres.

Die zu Ende des vorigen Monats eröffnete Kunstausstellung zählt 590 Nummern; die Kunstwerke sind meist holländischen Ursprungs, doch haben auch belgische und französische Künstler Beiträge geliefert. Historische Gemälde sind ungefähr 15 vorhanden, die man aus dem Chaos der Seestücke, Landschaften, Stilleben und Genrebilder, welche Fächer wie gewöhnlich am reichsten vertreten sind, erdenklich herausſuchen muß. Da in Holland das Fach der Historie die verhältnißmäßig geringste Aufmunterung findet, so sind die meisten jener Bilder von jüngeren Künstlern und mehr als Studienbilder zu betrachten.

Unter denselben zeichnen sich aus: die Rettung des Meyses, sowie eine Sündhuthoſcene von Wynfeld in Amsterdam; Luther und sein Freund Alexius, der an seiner Seite vom Blitz erschlagen wird, von Egenberger; die Mutter der Machabäer mit ihrem jüngsten Sohne von Kalisch; die nach dem Grabe des Heilandes gehenden Frauen von Landelle in Paris. Die Magdalena Moons, welche den spanischen Befehlshaber Baldez bittet, die Belagerung von Leyden noch drei Tage auszusetzen, von Opzoomer, einem Schüler und Nachahmer de Keyser's, gehört mehr dem historischen Genre an, verdient aber eine Erwähnung. Das Porträtfach bietet außerordentlich wenig Gutes. Van Beveren hat nichts ausgestellt; das Porträt des Prinzen Heinrich der Niederlande, Admirals der königl. Marine, von N. Pieneman, findet bei dem großen Publikum eine gute Aufnahme und zeichnet sich durch seinen Umfang und eine sonderbare Anordnung aus; der Prinz, in ganzer Figur dargestellt, lehnt nämlich auf dem Verdeck stehend an einer Kanone, die in natürlicher und kolossaler Größe mit allem Zubehör gemalt ist. Die Kanone ist unstreitig besser behandelt als der Prinz, und wirklich von großer Naturwahrheit; man könnte das Bild seiner Auffassung nach in jetziger Zeit für eine scharfe Satyre halten, wenn nicht die Gesinnung des Herrn Pieneman als sehr royalistisch bekannt wäre. Ein Frauenporträt von Schwartze, einem früheren Zögling der Düsseldorfer Schule, ist unstreitig das beste Porträt der Ausstellung, wenn auch die Malerei noch Manches zu wünschen läßt.

Im Genre zeichnet sich David Bles aus dem Haag durch Originalität und Frische aus; seine beiden Bilder, Tochter und Vater, sowie die eingebildete Krankheit des Seelsorgers, dem die Verse des Boileau:

„Mais de tous les mortels, grâce aux dévotes âmes,
Nul n'est si bien soigné, qu'un directeur de femmes" —

zu Grunde liegt, sind eben so pikant gedacht als trefflich gemacht. Nicht minder launig, aber nur flüchtig behandelt, ist ein Bild von Biard, wo ein pensionirter Offizier, ein wahres Original, eine Gesellschaft Damen und geistlicher Herren in seinem bizarr ausgeschmückten Garten herumführt; einer der Geistlichen schaut neugierig in eine Grotte hinein, aus deren Dunkel ein nacktes Bein sich hervorgeängt. Besser noch, wenn auch klein, ist die Ruhe nach dem Bade von Biard; es ist eine Odalisk, wollüstig auf einem Teppich hingestreckt, wie sie sich von einer schwarzen Sklavin die Fliegen von dem reizenden Leib fächeln läßt, welche nun unbarmherzig über das schwarze Gesicht der Dienerin herfallen, die sich das ganz gemüthlich gefallen läßt. Von den zahlreichen Genrebildern sind sonst noch zu bemerken: eine Einquartirungsſcene von Cornet in Leyden, eine altholländische Küche von H. van Hove, ein Fischmarkt bei Lampens- und Wendlicht von van Schendel, eine Bewahrschule von Canta in Rotterdam u. s. w.

Wie auf allen holländischen Ausstellungen steht man auch hier eine große Menge Vieh und Thierstücke; Ochsen, Schafe, alte Schimmel in ihren Ställen hängen in allen Ecken. Ein Bildchen von Verhoekhoven, ein Hühnerhof, ist allerliebst und die kleinen Hundestücke von Cunäus und Gempt in Amsterdam sind originell und gut behandelt; Bilder von Meerenhout, Verschür und van den Berg fehlen gleichfalls nicht. Beaume aus Paris hat eine Bärenjagd in den Pyrenäen zur Ausstellung geschickt.

Von den Landschaften hat B. C. Koekkoek in Cleve die besten geliefert; vortrefflich ist eine Landschaft bei stürmischem Wetter, sowie eine große Waldlandschaft bei untergehender Sonne, zugleich ausgezeichnet mit Vieh staffirt; von Schelfhout sieht man gleichfalls einige kleine aber reizende Bildchen. Sehr vielen Beifall findet auch eine große norwegische Landschaft von Gude in Christiania, die an Achenbach erinnert. Waldorp hat farbenhelle und schöne Kanalansichten ausgestellt, sowie Louis Meyer treffliche Seestücke in Gubin's Manier; sonst sind noch gute Arbeiten von Dreibholz, Gruiter, Dähberg und Andern zu finden.

Schöne Architekturstücke sieht man von Karsen in Amsterdam, sowie von Springer, Geniſſon und Bosboom, doch sind die Bilder des Letzteren von etwas konventioneller Färbung.

Digitized by Google

Im Stillleben, worin die Holländer sonst excelliren, sind sie diesmal doch von dem Franzosen Robin übertroffen, dessen Specialität im Weinberg ganz vortrefflich sind. Da Cabre aus Amsterdam hat ein kolossales Blumen- und Fruchtstück ausgestellt, welches nicht ohne Verdienst ist, auch sind die Stillleben der Fräulein Voss von frischer Färbung.

Von den Skulpturen ist besonders das kolossale Gypsmodell, das Standbild Rembrandt's von Royer zu erwähnen; es ist eine schöne und edle Figur und gehört unstreitig zu Royer's besten Arbeiten. Merkwürdigerweise geht es in Holland mit dem Standbild Rembrandt's wie in Deutschland mit den des Hermann: es fehlt an Geld, um die fernern Kosten für den Metallguß und die Aufstellung zu bestreiten. Die niederländischen Künstler, welche in edlem Eifer die Errichtung eines Rembrandt's-Monuments beschlossen hatten und die bislang fast allein die Kosten hergeschafft haben, werden, wie es scheint, von ihren übrigen Landsleuten im Stich gelassen, eine Schmach für die Stadt Amsterdam und für die gebildeten Stände des Landes, zu dessen größten Männern Rembrandt gehört, daß dessen Denkmal nur wegen einiger tausend Gulden unvollendet bleiben soll. Amsterdam besitzt kein derartiges öffentliches Monument und der Plan war, das Rembrandt's-Denkmal auf dem Nokin, auf dem Platze, wo die alte Börse stand und den man auch schon Rembrandtsplatz getauft hat, aufzustellen; doch auch hier treten Schwierigkeiten ein, indem die Fundamente der alten Börse sich fortwährend senken und schwerlich den Rembrandt tragen werden.

An Kupferstichen und Lithographien fehlt es fast ganz, wie denn überhaupt diese nachahmenden zeichnenden Künste in Holland gegenwärtig keinen ergiebigen Boden finden und für die Dauer bei der Geschmacksrichtung der Nation auch schwerlich finden werden.

Was die Ausmusterung der bildenden Künste und namentlich der Malerei betrifft, so geht es hier im Lande damit wie überall; zwar sind auf der Ausstellung einige Ankäufe gemacht, doch stehen dieselben in keinem Verhältniß zu früheren Jahren; besucht werden die Bildersäle aber Freitag von Jung und Alt, man reicht oft in einem Tage, wie es heißt, 1500 bis 2000 Eintrittskarten aus. Der König, welcher sonst die Ausstellung zu besuchen pflegt, wird dieses Jahr, wie es scheint, nicht herüber kommen, und so ist auch von dieser Seite die Hoffnung der Künstler, ihre Werke abzusetzen, zu Wasser geworden, denn der kunstliebende König geht in dieser Hinsicht den reichen Privaten alljährig mit gutem Beispiele voran.

Nicht mit Unrecht ist im Handelsblad eine Stimme laut geworden, welche darauf dringt, den nicht unbedeutenden Ueberschuß der Einnahme für die Zugangsbillete ꝛc., welcher gewöhnlich den Armenkassen der Stadt oder dem Wittwen- und Waisenfond der Gesellschaft Arti et Amicitiae zu Gute kommt, dieses Jahr den Künstlern selbst nebst einer Zulage von Seiten der Regierung zufließen zu lassen. Es steht zu hoffen, daß diese Stimme nicht in der Wüste verhallen wird. **B.**

Nachrichten vom August.

Alterthümer und Ausgrabungen.

London. Die Zeitungen aus Indien enthalten die Nachricht, daß die Brigg Tschanna, an deren Bord sich die nach England für das brittische Museum bestimmten Alterthümer und Münzen befanden, am 23. April gestrandet sey. Die Bombay times enthalten darüber das Nähere. Es befanden sich auf der Brigg etwa 60 Stück Bildwerke aus Kiabolter, die auf der Schalnype Elphinstone im Februar aus dem persischen Meerbusen angekommen waren. Der frühere Generalgouverneur und der Verwaltungsrath der asiatischen Gesellschaft in Bombay hatten den ausgesprochenen Wunsch gehegt, daß diese Alterthümer in Bombay öffentlich ausgestellt und Gypsabgüsse davon gemacht werden sollten. Nachdem indeß 6 Wochen vergangen waren, wurden ein Obelisk und einige Bruchstücke gezeigt; von dem Uebrigen bekam das Publikum nichts zu sehen. Da der Kiabolter, auf welchem man Zehnbetale der Denkmale gearbeitet sind, sehr hoch ist, so muß man bedauern, daß durch das Rollen des Schiffs viel davon beschädigt sein wird. Glücklicherweise hat man von dem einen, dem Obelisk, einen Abguß in Bombay, obgleich zwar, da er von Marmor ist, am wenigsten gelitten haben wird. Die schöne Base aus weißem Alabaster, die Lowwen von Terracotta und die sternlichen Gerätschaften sind schwerlich unversehrt geblieben, und von diesen gibt es, so viel man weiß, keine Zeichnungen oder Abgüsse. — Dr. Burk hat der asiatischen Gesellschaft in Bombay vollständige Gypsabgüsse der Spitze und der vier Seiten des Obelisks von Nimrud vorgelegt. Der Obelisk ist aus einem feinkörnigen, schwarz und gelb gefleckten Marmor vortrefflich und die Politur an mehreren Stellen noch ganz unversehrt. Er ist von dem Beginn der Spitze bis zur Basis 5 Fuß 8 Zoll (engl.) hoch und die Spitze, welche pyramidalisch zuläuft von drei Absätze hat, 8 Zoll lang, so daß das Ganze 6 Fuß 4 Zoll Länge hat. Die Seiten haben ungleiche Verhältnisse: zwei davon messen 2 Fuß unten und 1 Fuß 4 Zoll oben, die beiden andern 1 Fuß 3 Zoll von einem Ende zum andern. Der Obelisk wiegt ungefähr 14 Centner (engl.). Die Spitze und beinahe zwei Drittheile des Obelisks sind mit keilförmigen Inschriften bedeckt. Von der Spitze bis 3 Fuß tief auf jeder Seite steht man leicht vertiefte Felder mit Bildhauerarbeiten. Jedes Feld ist etwa 1 bis 1½ Fuß lang und 7 Zoll hoch und zwischen jedem läuft ein etwa 2 Zoll breiter, mit Keilschrift bedeckter Raum hin. In jedem Felde befinden sich etwa 5 bis 6 Figuren von ¼ Zoll Höhe. Die sämmtlichen 20 Felder scheinen eine Prozession darzustellen, welche Erzeugnisse aller Weltgegenden dem König darbringt. Die Zahl der Figuren beträgt 100. — In derselben Sitzung wurden der Gesellschaft 19 silberne und 6 kupferne Münzen, ein Geschenk des Dr. B. White, überreicht, die Herr Thomson untersucht hatte. Unter den silbernen befanden sich zwei bakterische, von Menander, mit einer griechischen Inschrift auf der Vorderseite und einer damit korrespondirenden, in Pehlwi-Charakteren, auf der Rückseite. Die übrigen gehören der indischen, von Peiron Kadphises genannten Dynastie an; unter den 6 Kupfermünzen sind 4 parthische. — Dr. Burk theilte zuletzt noch einige Bemerkungen über den Bau des seythischen Bogens mit. Er hatte vor einigen Monaten einen Bogen und Pfeile vorgelegt, die einem Greis bei der Schlacht von Sobraon abgenommen worden waren, und zeigte gegenwärtig mehrere Bogen aus Birma, Lahore und Hindostan vor, welche fast alle denselben Bau hatten. Sie sind aus dünnen Schnitten von Büffelhorn und grünem Bambusrohr gemacht, die der Länge nach übereinander gelegt und zusammengeleimt sind. Sobald sie fest geworden sind, haben die vorherige Gestalt angenommen haben, werden sie abgefeilt und polirt. Die Bogen sind, gespannt, 4 Fuß lang und in der Mitte 2 bis 3½ Zoll dick und wiegen 1 Pfund bis 20 Unzen (40 Loth). Der Pfeil aus jungem Bambusrohr mit 3 Federn und mit einer eisernen, zuweilen viereckigen, zuweilen runden Spitze wiegt ungefähr 1 Unze. Bogen sowie Pfeile werden für 1 bis 2 Rupis (10 bis 20 Sgr.) verkauft, die Pfeile für 2 bis 4 Annas (2½ bis 5 Sgr.) das Stück.

Das unvollendete römische Theater zu Veruium, dessen Beschreibung von R. G. Lowe jüngst angegeben worden ist (s. literatur), ist das einzige römische Theater, welches man in Großbritannien aufgefunden hat. Lord Veruium, auf dessen Grund und Boden ein Theil des Theaters liegt, hatte der Ausgrabungen sehr bereitwillig unterstützt, die übrigen Theiltheber des Terrains aber sie nicht zulassen wollen. Schon im Tacitus kommt Veruium als ein municipium vor. Das Theater lag an einem Abhange und hatte 190 Fuß 3 Zoll (engl.) im Durchmesser. Die zwei äußern Mauern waren so gebaut, wie bei dem griechischen Theater und nahmen 240° eines Kreises ein. Zwischen ihnen befand sich ein 9 Fuß breiter Gang. Die Bühne war 46 Fuß lang und 8 Fuß 9 Zoll tief. An der östlichen Seite des Theaters fand man ein Zimmer mit reinem rothen Mosaik-Fußboden von römischem, 1 Quadratzoll messenden, Ziegeln. Von Alterthümern fand man bei der Ausgrabung nur eine metallene Sponge (fibula), einige Bruchstücke von grünem Glase, von Töpferwaren und mehrere Münzen, vom Tiberius bis zum Aeradius. Die zum Bau gebrauchten Ziegel waren meist etwa 16 Zoll (engl.) lang, 11 bis 11½ Zoll breit und 1¼ bis 1⅞ Zoll dick.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

№ 52. Dienſtag den 24. Oktober 1848.

Literatur.

Die Architektur und ihr Verhältniß zur heutigen Malerei und Skulptur; von Heinrich Hübſch, großh. badiſcher Baudirektor, Ritter ꝛc. Stuttgart und Tübingen. J. G. Cotta'ſcher Verlag. 1847.

(Schluß.)

Die griechiſche Bauart nun (S. 23 bis 37), ein Ausdruck der maßhaltenden helleniſchen Sitte, muß den wahrverwandten Blick des edeln Verfaſſers vor allen anziehen, aber fein umfaſſendes und praktiſches, chriſtliches Auge ſieht darin nur ein ſeſtliches, ſtatiſch-unvollkommenes feſtliches Geſtelle für die Skulptur, welche eigentlich der Glanzpunkt der bildenden Kunſt der Griechen war. Es waren die griechiſchen Bauwerke klein, einförmig, ohne organiſche Façade, ohne architektoniſch-bedeutſames Innere, dazu koſtſpielig. Feine Bemerkungen über den theils nur ſcheinbaren, theils aber auch ſehr „großen Unterſchied" der doriſchen Ordnung und der joniſchen und korinthiſchen, über die maßvolle und effektreiche, ſelbſt finanziell-wichtige Polychromie, laufen mit unter. Die hohle Koloſſalität und monſtröſe-geſchwollene Enghelt der römiſchen Bauart, die dem römiſchen Nützlichkeits- und Luxusſinn zugleich entſprechende Monumentalität und Solidität, der Dualismus auf konſtruktiver, die harmoniſche Durchbildung der formalen Seite zieht an und ſtößt ab in Einem.

Ganz anders feſſelt das „ſchlichte hohe Weſen" der altchriſtlichen Bauart (S. 50 bis 67). Direktor Hübſch tritt als mächtiger Verkämpfer für deren vielfach gekränkte Ehre auf. Ihre formale Seite, zumal in dem verarmten Rom gibt er preis, in Konſtantinopel und im Orient heißt er auch größere und reichere formale Vollendung erwarten; die Hauptanordnung des Ganzen aber weiß er vertrefflich zu hohem Preis dieſer erſten kirchlichen Kunſt hervorzuheben. Wie ſie in den Bildwerken mit der alten Technik, die verſor nur Rundskulpturen Gebilde geliefert hatte, eine neue tiefergreifende ethiſche Phyſiognomik und Haltung darzuſtellen wußte, ſo wurden kraft des Glaubenswuthes mit ſühn geſteigerter Konſtruktion überreiche Räume dargeſtellt, die einen hoch über die bisherige irdiſche Behaglichkeit hinausſtrebenden Charakter auszudrücken und eine neue und durchaus organiſche Anordnung darbieten. In letzterer Behauptung tritt der Verf. mit der gewöhnlichen Auffaſſung in Widerſpruch. Wir haben uns in der Anzeige des Kinkel'ſchen Werkes, welches in Niedrigſtellung des altchriſtlichen Kirchenbaues am weiteſten zu gehen ſcheint, bereits entſchieden für die Selbſtſtändigkeit und Neuheit, für die Genialität und Idealität deſſelben ausgeſprochen. Kinkel wollte zugleich den Kuppelbau entſchieden bevorzugen, Hübſch hält ihn dem chriſtlichen Kultus gleich entſprechend und von gleichem Hauptcharakter wie die Baſilika. Erſterem können wir gar nicht, letzterem Theilweiſe nur halb Recht geben. Wenn der Kultus des Chriſtenthums gewaltige Räume fordert, welche die ganze Gemeinde faſſen, ſo kann ſich die „raumbeſchränkte Kuppelkirche" (S. 55) des ſtarren, deſpotiſchen, unevangeliſchen Orients mit der Baſilika nicht meſſen und es iſt gewiß Beweiſes genug dafür, daß die wirkliche chriſtliche Kirchenarchitektur, wo und indem ſie fortſchritt, den Baſilikentypus entwickelte und die Kuppelkirche nur in kirchlich und ſittlich-zerfallenden Zeitläuften nebeneinkommen ließ. Von dieſem Geſichtspunkte aus belagen auch wir es mit dem Verf., daß die altchriſtliche Kunſtrichtung ſich keines ungeſtörten Entwickelungsganges erfreuen durfte. (S. 66.) Wie Hübſch mit Entſchiedenheit die Anlage der mitten ſo gewaltig überhöhten und bedeckten Baſilika für ſeine Nachahmung und Steigerung der heidniſchen Gerichtshalle gelten läßt, ſo glaubt er auch, daß „dem römiſchen Auge die führere Ueberſpannung der freien Säulen mittelſt des Archivolts nicht zugefagt habe; ſie komme auch in der ſpätrömiſchen Architektur nur zu Spalatro vor und dürfte Erfindung und Einfluß der bereits vor Konſtantin gebauten und wieder zerſtörten chriſtlichen Kirchen ſeyn." (S. 176.) Gleich wichtig mit dieſer Bemerkung und gleich ſehr gegen herkömmliche Urtheile anſtoßend iſt der Satz, daß die alſo mit dem Archivolte überdeckte Säule weder ſtatiſch-unorganiſch noch ſymbartig-konventionell geweſen ſey, indem die Säule ja im Weſentlichen freiſtehende, zuſammfaſſende Stütze blieb für eine bloß vertikal drückende Laſt, der Seitenſchub aber über die ganze Reihe hin ſich gegenſeitig aufhob. (S. 59.)

Mit einſchneidender Kritik wird (S. 67 bis 78) die romaniſche Bauart auf ihre Tugenden und Mängel angeſehen. Der ſchneckenartige Fortſchritt zu monumentaler Ueberwölbung des dreifchiffigen Langhauſes, dieſe Aneignung des Vorzuges, den die Kuppelkirche hat, wäre wohl noch ſchärfer, als Hübſch es thut, bereits als Ausbeugung vom geraden evangeliſchen Weg in den des Laienthums ausſchließenden hierarchiſchen Katholizismus herausgreifen. Der hochchriſtliche Eindruck, den eine in führer Höhe ſich wölbende Decke ausübt, war ein Erſatz für den Verluſt an offener Breite, der nur zu weiterer Steigerung und Erhebung über den Boden evangeliſcher Freiheit und Gleichheit verführen mußte, wie ſie ſich im Gothiſchen zu vollſter Einſeitigkeit fortrig. Treffich verfolgt der Verf. die übrigen im romaniſchen Bau beginnenden Anorganismen, namentlich die bei der übertrockten Halbſäulen (S. 74) und der Blendkonſtruktionen (S. 77), obſchon er bei den beſſern Monumenten das Streben nach klaſſiſch-altchriſtlicher, logiſcher Klarheit, Schlichtheit und Wohlgemeſſenheit neben der monumentalen Würde des Ganzen hoch zu rühmen weiß.

Um ſo mehr greift er die folgende Bauart (S. 78 bis 87) an, welche er nachromaniſche statt Uebergangsſtyl oder ſpätromaniſcher Styl, genannt wiſſen will, da erſterer Ausdruck ihr die Selbſtſtändigkeit gegen den gothiſchen und der andere Name ihm die ſcharfe Unterſcheidung von romaniſchen nehme. Der mauriſche und ſarazeniſche Einfluß mache ſich nämlich auf dieſelbe ſo ſtark geltend, daß die bisherigen Prinzipien des Kunſtgeſchmacks ganz alterirt werden. Die Tendenz der mauriſchen Architekten mit ihrer Liebhaberei für die Säulen überhaupt und beſonders für die freiſtehende Ueberſchlankheit derſelben, die durch unmöglich kühn erſcheinende Konſtruktionen bei meiſt kleinen Dimenſionen als Zauberer aufzureten liebten, auch im bewegteren Spiel der ſekundären Formen einen Erſatz für den

Digitized by Google

mangelnden Schmuck der höheren Malerei und Skulptur suchten, sey nun auf die christliche Architektur und zwar auf sehr hohe Dimensionen gegen das ewige Naturgesetz zu einer Wunderarchitektur übertragen worden. Die Technik vervollkommnete sich, aber durch Uebertreibung der Pfeiler und Wandflächen mit so gar vielen Strebe- und Dünnsäulen und mit sekundären blinden Bogenstellungen verzehrte die harmonische Zusammenhang der Hauptpartien, die übersichtliche Klarheit und architektonische Ruhe. Diese Betrachtungsweise des Stils ist gegen die herkömmliche nicht ohne Ueberraschung. Gewöhnlich befriedigt dieser Styl die Kenner und Forscher nicht, weil er noch nicht gothisch sich entfaltet und verklärt habe; Hübsch hält ihm vor, daß er schon zu viel Gothisches und Unromanisches habe. Wer hat Recht? Wir stellen uns unbedenklich auf die Seite unseres Verf in der Art, daß wir zugleich mit der gewöhnlichen Kunstgeschichte die Folgerichtigkeit des Fortschrittes festhalten, diesen Fortschritt aber mit Hübsch für einen künstlerischen Rückschritt erklären, ganz entsprechend dem immer weiter sich fortspinnenden Rücktritt der Abteigen von der evangelisch-biblischen Grundlage des Christenthums.

Hübsch macht hiebei auf die Thatsache aufmerksam, daß die ältere romanische Bauart mehr oder weniger rein sich bis ins 13te Jahrhundert erhielt, also 100 Jahre lang zwei Richtungen neben einander waren. Er meint darin eine Bestätigung zu finden für den Satz, daß die Architektur nie so ganz speziell den jedesmaligen Zeitgeist abspiegelte. (S. 86.) Doch müsse jede Richtung offenbar ihr eignes Publikum gehabt haben, so daß die ältere der Bildungsstufe der höhern Stände und der Geistlichkeit entsprach, von welcher die höhere Kunsttechnik unmittelbar geübt, die Handarbeit aber der rohern Hand der Laien überlassen wurde. Dagegen entstrach die nachromanische, zunächst im Innern beginnende Richtung dem aufstrebenden, nicht mehr bloß handarbeitsam blendenden reichen Bürgerthum, das mit tiefer Frömmigkeit und Beharrlichkeit in überschwänglicher Sehnsucht an Größe und Kunstarbeit die ältern Bauten überbieten wollte und damit sich in wunderbar künstliche Einzelheiten verlor. Dieß ging im Gothischen zu einem noch höhrern Grade fort, und nimmt so viel Fremdartiges auf, daß vielleicht die Bauhütten, deren Glieder einen ganz geheimen Orden bildeten und der Hierarchie nicht als ergeben erschienen, ursprünglich geradezu aus dem Schooße der maurischen Technike hervorgegangen seyn möchten. (S. 87.)

Den maurischen Einflüssen überhaupt, am wenigsten in letzterer Beziehung, möchten wir kaum so viel zuschreiben. Aufnahme fremder Formen mag vielleicht stattgefunden haben, aber nur so weit als der Geist der Zeit zu Aneignung und Verschmelzung fähig und fertig war. Die romanische Bauart und Gesammtbildung war eine lateinische und von der Geistlichkeit wegen des in Klöstern und Stiftern sich reiner und länger fortsetzenden Romanismus länger geübt. Das Priesterthum ist ja ohnehin immer archaistisch und hieratisch. Indeß erwachte der nordisch-germanische Geist mit seinem Spiritualismus und seiner Romantik und freier, selbstständiger, in der nicht so lateinisch gebildeten und römisch gefesselten Bürgerschaft. Sein Erwachen zeichnet sich im „nachromanischen," sein Gipfel im „gothischen" Styl. Der Katholizismus, als im Innersten dualistisch bestimmt, konnte wie im Romanismus so im Germanismus einseitig aufgehen, da er Materialismus und Spiritualismus, Fleisch und Geist unvermittelt in sich hält. Der Romanismus mit seiner breiten Massigkeit und der Germanismus mit seiner überstreckten Geistigkeit ist je eine Einseitigkeit. Indem sich alle menschliche Geschichte in Einseitigkeiten fortentwickelt, ist der Umschlag von einer in die andere selbst nie unvermittelt, sondern es gewinnt immer eine solche Gestalt, daß sich die folgende Einseitigkeit nach der einen Seite folgenrichtig als Fortschritt, nach der andern als Rückbildung erweist. Der nachromanische Styl ist nun dieser Punkt des Umschlagens des Katholizismus aus dem materiellern Romanismus in den spirituellern Germanismus, er ist Schluß- und Anfangspunkt in Einem und spiegelt so speziell wie irgend einer den damaligen Zeitgeist als den Geist einer Uebergangszeit ab.

Die gothische Bauart (S. 87 bis 106) heißt der Verf. einerseits gerade Fortsetzung der vorigen, andererseits ganz neu in dem, daß sie 1) ein Glashaus schafft, 2) in Thurmbau aufgeht, 3) die Höhe des Hauptschiffes äußerst steigert und 4) eine wahre Unendlichkeit künstlichsten Details hinzubont. Die Großartigkeit des Sinnes, die Geschicklichkeit der Arbeit (S. 88), die Harmonie des Ganzen (S. 93) erkennt er höchlich an, aber er läugnet die ausschließliche „Deutschheit" und „Christlichkeit," die Solidität und Prinzipmäßigkeit des Styls. Er passe mit seinen zahllosen Winkeln und Spitzen gar nicht so sehr für den Schnee und Regen des Nordens. Das Mittelschiff werde zwar sehr hoch, aber bleibe zu eng; Strebepfeiler und Strebebogen seyen unstatisch und unoekonomisch (in Köln z. B. über sechsmal so viel Material als nothwendig daran verbraucht); die Thürme kosteten ohnehin mehr als die Kirche und das Deckengewölbe ist dafür zu dünn, daß es seinen Dachstuhlbrand aushält; die großartigen Mosaikbildrr der altchristlichen oder die Fresken der altitalienischen Kirchen dürften von mehr geistig-christlichem Charakter seyn als die vielverbreiteten Glaswände der gothischen. (S. 92.) Statt in der Streckstäulengliederung den „wahrhaft christlichen transcendentalen Vertikalismus" zu sehen, findet unser Verf. darin einen Verstoß gegen aller frühern und spätern Zeiten gesunde architektonische Logik, darin sey der Vertikalismus an den unstatischen Strebepfeilern so zerstückelt, daß die charakteristische Bestimmtheit des freien und edlen architektonischen Wuchses verschwinde. Uebrigens sey die gepriesene Durchscheinung der Herzensallinien nur eine Folge der dekorativen Ueberladung, kein Grundprinzip. Dazu die Miniaturarchitektur, die durchsichtigen Paradeadler, die magern Gesimse, das Verwiegen des künstlichen Details über die Hauptbestandtheile, die hyperstatischen Wunder, das Ganze in zitternd-unruhiger Bewegung, in zweifelser oder zweckwidriger Ueberspannung. Endlich der Mangel an organischer Einverleibung der beiden andern Schwesterkünste. Mit scharfer Lauge wird das Hegelsche „Aufsaithmen der Massen," das „Sichaufheben im reinen Selbstzweck," die „wahrhaft christliche Ueberwindung und Vergeistigung der irdischen Materie" in den künstlichen Steinschnitzereien u. s. w. übergossen.

Eine soll vernichtende Kritik, aber zu sehr auf praktische Bestimmtheiten sich gründend und andererseits das Große des Styls anerkennend, als daß ihre Spitze sich so leicht brechen ließe. Wie den „Mysterienchören," den theoretischen Mysterien, mit Enthüllungen wie Kallenbach kaum diese Kritik seinen Vergleich eingehen. Es sind zwei Standpunkte. Hier der evangelische, praktisch-moderne, hier die Beissérésche Romantik, die einseitige Versenkung in die große, aber einseitige katholisch-germanische Vergangenheit, welche über diesen allerdings höchsten Ausdruck mittelalterlich aberistischer Frömmigkeit weder Christenthum noch Kunst erkennen kann. Weil der gothische Wunderbau ganz folgerichtige Darstellung jenes unbildlichen Spiritualismus war, hält die Romantik ihn für den allerchristlichsten, und doch ist er in Wahrheit nicht einmal der katholischste. Evangelisch ist er deßwegen gar nicht, weil er trotz aller Geräumigkeit der Seitenschiffe und aller Länge des Mittelschiffes der Gemeinde und ihrem Rechte auf die Predigt des Wortes keinen Raum läßt, die Kanzel auch nur an einen Pfeiler klebt. Die von Hübsch hervorgehobenen oder angedeuteten Punkte sind äußerst belangreich und zu lebendigster Auseinandersetzung anregend, wir thun uns Gewalt

Digitized by Google

an, wenn wir abbrechen und mit dem Verf. nach Italien eilen, wo er sich „von der gothischen Brille“ und dadurch auch gewiß viele Leser von andenweitigen Vorurtheilen befreit hat. (S. 110.)

Die altitalienische Bauart (S. 106 bis 116) nennt der Verf. die italienische Gothik, die gleichzeitig mit der aufdämmernden altitalienischen Skulptur und Malerei erscheint. Was die gewöhnliche Betrachtung mangelnden Sinn für den germanischen Geist und geradezu Styllosigkeit heißt, darin findet Hübsch eher Lob und Tugend. In der vom deutschen Geschmack entlehnten dekorativen Kleinarchitektur fehle freilich formale Konsequenz, aber in der Technostatik sey ein wesentlicher Fortschritt (60' breite Gewölbe, während das Kölner Mittelschiff nur 40' breit!); 2) mäßigere Fenster lassen wieder großartige Malereien zu; 3) den magern gothischen Details treten schwungvoll-satte Ornamentirung, feine und reiche Pressliren, Wohlgemessenheit, Gleichgewicht zwischen der mehr poetischen Ausschmückung und der bloß architektonischen Deforirung gegenüber. Beedorben haben sich die Baumeister ihre große naiv gefühlten Werke durch den heterogenen Spuck gothischer Kleinarchitektur. „Als nun jene Spitzbogelocken und Wegenjacken aufgehört hatten zu gefallen, so hatte bereits die frühere freie und bloß auf die formale Seite beschränkte Würdigung der antiken Architekten zum Theil schon angefangen in eine unfreie und die zur konstruktiven Gliederung ausgedehnte Nachahmung umzuschlagen. So wurde in der „doppelgängigen Makkaronenarchitektur“ der Renaissance, die Hübsch (S. 116 bis 128) gleich kurz und treffend würdigt, wie durch einen unglücklichen Seitensprung gedankenlos der vollständig harmonische Standpunkt, den die Malerei und Skulptur erreichten, verfehlt.“ (S. 116.)

Hier nun ist ein wichtiger Punkt für das Endergebniß unseres Buches und wohl zuzusehen, daß der Verf. seinen Seitensprung thue.

Es wäre von größtem Belang, jenen Seitensprung der „altitalienischen“ Bauart in die Renaissance tiefer geschichtlich zu betrachten in seiner Möglichkeit und Nothwendigkeit. Es hätte sich finden lassen müssen, daß eine Weiterbildung des germanischen Geistes und Styles nur durch die Reformation möglich war. Italiens wichtigste Aufgabe war die Christianisirung, d. h. Romanisirung des Weltlichen. Die Rückkehr zum Klassizismus konnte keine gesunde Frucht bringen, wo und wenn nicht die germanische Romantik innerlich durchgearbeitet war. An dieser Durcharbeitung vermochte sich der italienische Genius, der seine Arbeit gethan, nicht zu betheiligen; er konnte damit nicht über sich hinaus, nur hinter sich zurück und damit zugleich hinter die bisherige christliche Entwickelung. Man kennt das neue Heidenthum Italiens im 15ten und 16ten Jahrhundert. Aristoteles auf der Kanzel mußte als Seitenstück die erneuerte römische Blendfaçade an den Kirchen haben.

Die wirkliche Weiterentwickelung des Geistes und des Christenthums übernahm der deutsche Genius, auch nicht im gelehrten und klassischen Erasmus, sondern in Luther, dem Volksmann, dem es um das Heil seiner Seele und seines Volkes zu thun war.

Wäre nun wirklich die Entwickelung der Reformation, zu welcher der Klassizismus nur einen Einschlag hergab, während das Gewissen, das Evangelium und das deutsche Herz der Zeiten war, wirklich so einfach innerhalb der in Italien vom Ende des 14ten Jahrhunderts an begonnenen „klassisch-unchristlichen“ Richtung und stände die bessere Seite der Gegenwart wirklich in derselben — „ihren Grundzügen nach — offenbar noch jetzt,“ wie der Verf. (S. 138) behauptet? Im Wahrheit möchte der Geist jener Richtung eher in der schlechtern Seite, jener Mittelbildung der Gegenwart sich gerade in unsern Tagen augenfällig als bewußter Paganismus und Naturalismus, umhüllt von christlichen Nebensarten, vollends ausleben. Wir sind allerdings jetzt im vollsten Uebergang zu einem vierten Zeitraum begriffen. Gerade indem die Leute „von halber Bildung und ganzer Prätension“ die Hegemonie erhalten und eine „nagelneue glaubenund gewissenlose Religion und Moral unter der Aegide der oberflächlichen Grob- und Schnellbildung“ als Anbruch einer neuen Zeit ausrufen (S. 138), dürfte durch solche Scheidung der Geister, wie ihr eine Trennung von Staat und Kirche als politische Forderung und sich vollziehende Thatsache zur Seite geht, im weitern Verfolg der unausbleiblichen Schicksalsschläge für jene Mittelbildung eine innere Vertiefung, für die glaubige Seite eine freie Konsolidirung erzielt werden, worauf die Kirche der Zukunft sich frisch, neu und kräftig erbauen kann.

Einstweilen ist die „bessere Seite der Gegenwart“ noch nicht ausgeprägt und übergreifend genug, als daß auf sie — gegenüber der ungeheuern Mehrzahl flacher Mittelbildung — ein Bauspruch begründet werden könnte, ja vorläufig wird sie die „kleine Heerde“ werden, welcher ihr Heiland nichts weniger als Herrschaft und Kathedralen weissagt. Der Berliner Dom wird sobald nicht ausgebaut werden. Andererseits behaupten wir, diese „bessere,“ allerdings zukunftsichere Seite (ecclesia pressa resurget) ist, als durch die Reformation und alle seitherige Entwicklung hindurchgegangen, wesentlich verschieden von dem „klassisch-neuchristlichen Zeitabschnitte, wie die wiederauflebende klassische Bildung „einen neuen Bund mit dem Christenthum knüpfte, indem sie zugleich mehr reflektirend wurde und auch profanen Geisteinteressen sich hingab.“ Wenn sich die heutige Malerei und Skulptur den italienischen Meistern des 15ten Jahrhunderts anschloß, und dieß wirklich, „als der bessern Seite der Gegenwart entsprechend, anerkannt“ wäre, so bliebt von unendlichem Belang, daß der ganze große Mittelheil der Jetztwelt dieß nicht anerkennt und von einer vollsthümlichen, entsprechenden Kunst keine Rede seyn kann, ehe Sinn und Bildung der großen Stände christlich und politisch einig ist.

Wir können es daher nicht begründet finden, daß sich dieser Malerei und Skulptur eine ihr sich anschließende Architektur nachtragen lassen könne und solle, die eben auch nur der „bessern“ Seite der Gegenwart entspräche. Es wird auch dabei bleiben müssen, daß zu Begründung eines neuen Styls erst die Architektur und an, und mit nach ihr erst Malerei und Bildhauerei wie zu allen Zeiten komme. Der deutsche Protestantismus, der die Kirche der Zukunft zu bauen hat, war bis jetzt wesentlich kritisch einreissend und zersetzend, er konnte dieß nicht leuchtende Bauende Kunst haben.

Eben deßwegen sucht Hübich den historischen Anknüpfungspunkt allerdings mit gewissem Rechte zwischen der altitalienischen Bauart und der Früh-Renaissance. Denn dort hört der sichere Boden auf. Aber ebenso unsicher muß der Künstler gehen, wenn er in die heutige Bodenlosigkeit von dorther Material, Grund und Boden suchen gehen will, wie unser Verf. Ganz Recht muß „die charakteristische Seite des Kunstwerks spiritualle Tiefe, die formale aber klassische Korrektheit, Klarheit und Gefälligkeit“ haben. Ganz Recht muß „die charakteristische Seite des Baues in christlichem Geiste darstellen Geräumigkeit, Höhe und Monumentalität (Gewölbe), die formale nicht jene verwilderten klassischen romanischen Details, oder gothische Ueberschwänglichkeit, Unruhe und antiquirte Magerkeit, sondern mit acht klassischer Klarheit, Augenfälligkeit, Wohlgemessenheit, Vollständigkeit und Fülle“ — wenn nun hiebei (XXIII. S.) bald mehr die altitalienische Bauart, bald mehr die Früh-Renaissance berathen werden soll und zwar „nicht produktionslos-kompilatorisch, sondern eintheitlich-reflektirt“ — so können wir nicht umhin, trotz der Ermahnung des Verf., die fatale Bedeutung, die jeder Eklektizismus hat, auch hier durchzufühlen.

Digitized by Google

Einem Baumeister, der in einer Uebergangszeit steht und geschichtlich sich mit ihren Bestrebungen auseinanderzusetzen weiß, deren tiefste er in seinem Herzen fühlt, aber nur von der Minderzahl mitgefühlt sehen kann, bleibt nichts Anderes übrig, als durch solchen Eklekticismus ein Vorläufer der tiefern und innern Vermittelung zu seyn, welche sich aus der begonnenen Gährung endlich darstellen wird. Aber der Schatten der Reflexion, welche mehr kombinirt als innerlich schafft, wird auch auf den schönsten Planen und Leistungen ruhen und ganz besonders in jener belebenden und belebenden Mitte zwischen den charakteristischen Grundformen und äußerer Zergliederung mehr oder weniger kalt und fremd vor's Auge treten.

Was nun „die speziellere Gestaltung des heutigen Baustyls“ betrifft, so entwirft der Verf. S. 148 bis 165 die Grundzüge derselben in seiner bündigen und gründlichen Weise aufs Ansprechendste und so, daß man sagen muß, seine Gedanken und Vorschläge sind im Ganzen für diese unsere Uebergangszeit ebenso befriedigend als zur Andahnung des Kirchenbaues der Zukunft belangreich. Er fordert für die evangelische Hauptkirche, ohne Oktogon und das kurzarmige Kreuz auszuschließen, die oblonge Anlage der altchristlichen Basilika mit 60 und mehr Fuß breitem nicht zu hohem Mittelschiff mit sehr lichter halbkreisförmiger Bogenunterstützung durch schlanke Säulen, das flache Gewölbe (aber ja nicht aus Holz oder Eisen) in ganz besonderer (uns nicht sehr befriedigender) Art; den Chor halbkreisförmig mit einem großen Wandbilde; die Glockenthürme am Ende der Seitenschiffe (wo aber dann am Westende des Mittelschiffs noch ein Thurm sich erheben sollte); den Taufraum unmittelbar vor dem Mittelschiff und von demselben durch große mit Glas geschlossene Oeffnungen gesondert» (bei den völlig veränderten Verhältnissen seit Einführung der Kindertaufe dürfte von einer besondern und räumlichen Symbolisirung des Taufraums Umgang zu nehmen seyn); die Orgelbühne sollte nicht vorn über dem Eingange angebracht werden, weil dieß namentlich dessen Großartigkeit verkümmert (sehr wahr, aber wohin dann?); die Kanzel nicht sehr hoch über dem Kirchenboden; die Seitenemporen nicht von der ganzen Breite der Seitenschiffe. Die äußere offene Halle auf schlanken Säulen mit einem Rechtwolt recht wohl auch im Stichbogen sich gewölbt und durch verjüngte siebende Schlaudern gehalten. Für die geschlossene Façade kommt nun vorzüglich die Lisenengliederung in Betracht in ihrer Beziehung zur Geschmsgliederung, wobei sich das gesunde und umsichtige Auge des Verf. ebenso bewährt, als er sich von der Voraussetzung nicht losmachen kann, daß die horizontalen und vertikalen Zwischenglieder arbiträrer Natur seyen. (S. 159.) Für die Zergliederung empfiehlt er die Wiedergabe des „byzantinisch-romanischen, malerischen, großartigen Geschmacks“ der Renaissance in griechisch-klassischer Gefälligkeit. Endlich solle sich (S. 163) am Aeußern eine mahvolle Polychromie, „aber um Gotteswillen nicht der Zimmermaler“ geltend machen.

Hiemit tritt er den Hellenisten, den Neubyzantinern und Neugothikern, ersteru verföhnlich, letztern unversöhnlich entgegen, zumal er die brutigen Nachahmungen des Gothischen (mit Recht) fühle Spielereien nennt. (S. 170.) Jedenfalls wird das äußerst anziehende und anregende Buch in Gemeinschaft mit den wirklichen Leistungen des edeln Meisters von wichtiger Bedeutung für die zukünftige Gestaltung der Architektur seyn, indem hier dem unkritischen, unselbstständigen Nachahmen und Neben- und Ineinanderstellen vergangener Bauarten ein ernstes und bewußtes, wahrhaft mannhaftes Bestreben nach selbstständiger monumentaler Würde und Schönheit mit scharfer Waffe sich entgegenstellt. Wir wünschen der jungen Bauwelt Glück zu einem solchen Meister, der so viel besser ist als seine Zeit. **Fr. H. Merz.**

Bemerkungen.

Beim Studium der Natur denke man an die Worte, die jener Meister an seinen Schüler gerichtet: Was du nicht weißt, das kriegst du nicht, und was du siehst, kannst du nicht machen.

Ramond sagt: Nous ne voyons pas que ce que nous sommes préparés de voir.

Nachrichten vom August.

Lithographie.

Brüssel. Der Lithograph Stubert ist mit der Uebertragung des von Gallait vollendeten Gemäldes, Egmonts letzte Stunden im Gefängniß, auf den Stein beauftragt worden.

Bildwerke.

Dresden und **Leipzig.** Stahlstiche nach den vorzüglichsten Bildern der Dresdener Galerie, neue Serie, erstes Heft in 4. Mit Text von A. Oehling. Drei Blätter von A. Lange, gestochen nach Vivlars's Chocolademädchen, Kaspar Netscher's Sängerin und Teniers' Chemiker. Das Ganze soll 126 Stahlstiche in 42 Heften enthalten, welche einzeln 10 Ngr., wenn man sich auf die ganze Serie abonnirt, nur 2½ Ngr. kosten.

Paris. Isabelle: Lettres circulaires et domes. Das 16te Heft, nach längerer Unterbrechung; es enthält mehrere Tumuli in der Krim, der Normandie, Sardinien, England ꝛc.; das Innere des Pantheon in Rom, im antiken Sinne restaurirt; perspektivische Ansicht, Durchschnitt und Grundriß der Kirche der Madonna di Campagna, bei Verona, und ein Beweis des Pantheons oder der S. Genovefakirche in Paris.

Literatur.

Berlin. Anton Gubitz; der Mensch und die Schönheit. Neue Grundlegung der Wissenschaft vom Schönen und von der Kunst.

London. England under the house of Hannover, illustrated by the caricatures, satires and burlesques of the day von Ths. Wright. 2 Vbr. 8. Mit 300 Abbildungen von Kolbolt.

Firenze disegnata e descritta dell' architetto **Federico Fantozzi.** Firenze 1846. Diese Beschreibung von Florenz, von welcher das (zuerst erschienene) zweite Heft mir vorliegt, ist auf sehr breiter Grundlage angelegt und will nicht allein auf alle geschichtlichen und geographisch-statistischen Verhältnisse, und auf die Sitten und Gebräuche, als auf die Kunstwerke, Künstler, Gelehrten, Staatsmänner u. s. w., welche den Ruhm von Florenz ausmachen, eingehen. Das Vorhaben, das aber offenbar übertrieben werden soll, sind die drei Estergenheit der Gelehrtenkongresse erschienenen Prachtbeschreibungen von Neapel und Venedig. Es sind dem Werke Zeichnungen beigegeben aus dem Gebiet der Architektur, Skulptur und Malerei, desgleichen aus dem Leben (Trachten), die alle mit großer Sorgfalt und einem guten Geschmack ausgeführt sind. Das vorliegende Heft enthält 8 Bogen Text und 5 Abbildungen und kostet Lire Ital. 4. 90 oder Ler Toce. 5. 16. 8. [ungefähr 2 fl. 12 kr.)

ef.

Nekrolog.

Kopenhagen. In der Nacht vom 28. bis 29. August starb der verdiente Maler Martinus Mörch, geboren in Norwegen am 17. Mai 1805 und seit 1838 Mitglied der hiesigen Kunstakademie.

Berichtigung.

In Nr. 30 der Kunstblatts vom 12. Oct. S. 240 Sr. 2. Bauwerke, Köln, Zeile 2 ist statt 100jährig zu lesen: 600jährig.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 53. Sonnabend den 28. Oktober 1848.

Berliner Briefe.

Von C. f. S.

(Schluß.)

Von unserm Landsmann Emil Wolff in Rom hat die Ausstellung eine mit seinem Geschmack durchgearbeitete Marmorbüste unseres Akademiedirektors, G. Schadow. — Außerdem sind aus Rom zwei größere Marmorskulpturen von Steinhäuser eingesandt. Die eine ist die Statue eines nackten Jünglings, im Charakter eines Apollino, der die Geige spielt und über dessen Rücken die Chlamys niederhängt. Die Einführung der modernen Geige in die Zustände griechischer Nacktheit macht sich ein wenig seltsam (seltsamer als auf Raffaels Parnaß); abgesehen aber davon zeichnet sich die Arbeit durch einen sehr zarten, fast musikalischen Fluß der Formen aus. Es ist jedenfalls eines der schönsten Stücke der Ausstellung. Noch ungleich bedeutender indeß ist Steinhäuser's zweite Arbeit, eine Gruppe lebensgroßer Gestalten, Hero und Leander. Hero, nur halb mit einem Gewande bedeckt, sitzt am Ufer, aus dessen Wellen der Geliebte so eben emporgetaucht ist; er liegt ihr zur Seite, sie umschlingend, sich halb an ihr emporrichtend. Sie hat sein Haupt gefaßt und blickt ihm in das schöne, halb erschöpfte und doch liebselige Antlitz. Die Komposition der Gruppe, bei dem wechselseitigen Umschlingen der Gestalten, war gewiß keine ganz leichte Aufgabe; auch scheint es mir, daß hier und dort der Rhythmus der Linien noch harmonischer lauten könnte. Gleichwohl aber ist das Wesentliche der Aufgabe so glücklich gelöst, ist der Ausdruck des Gefühls nach den verschiedenen Bedingnissen der Situation so lebendig gegeben und durch die Gestalten selbst durchgeführt, ist in diesen eine so feine Beobachtung edel schöner jugendlicher Formen entwickelt, daß wir der Arbeit unbedingt einen sehr bedeutenden Rang unter den Leistungen der Gegenwart zuerkennen müssen, wie wir überhaupt Steinhäuser zu den schönsten Talenten seines Faches zählen.

Zur Skulptur gehört noch, als ein interessantes und in seiner monumentalen Bedeutung eigenthümlich wichtiges Nebenfach, die Kunst der Medaillenarbeit. Es fehlt der Ausstellung nicht an mancherlei Beispielen, die den gegenwärtigen Zustand derselben in Berlin dokumentiren. Die Summe dieser Dokumente gibt aber ein betrübtes Resultat: es ist keine wahrhafte Kunstarbeit darunter, vielmehr, wenigstens in bei weitem überwiegendem Maße, nur eine mehr oder weniger entwickelte, geiegentlich auch nur sehr leere handwerkliche Thätigkeit vorherrschend. Von einer Medaille zwar hätte ich dieß, nach dem Namen und den früheren Leistungen des Medaillenrs und nach den vorangegangenen öffentlichen Lobpreisungen der Medaille, nicht erwartet. Dieß ist die auf Alexander v. Humboldt geprägte, von K. Fischer gearbeitete große sogenannte „Kosmos-Medaille." Die Vorderseite enthält das Profilbild des Gefeierten, von Fischer nach dem Leben modellirt, allerdings ähnlich und nicht ohne Lebendigkeit, aber sowohl überhaupt ohne höheren plastischen als ohne den spezifisch Medaillenstil, den Fischer in den Arbeiten früherer Jahre so meisterlich zu erreichen gewußt hat. Auf der Rückseite ist eine reiche und sehr komplizirte Darstellung, und zwar nach Cornelius' Komposition, enthalten. Zu äußerst ein breiter Rand mit den sämmtlichen Gestalten des Thierkreises. Innerhalb desselben ein starker Kranz von allerhand Blumen und Früchten. Innerhalb des Kranzes ein geflügelter Genius, stehend, ein nach oben gerichtetes Fernrohr, um welches ein nach unten hinab fallender Sternbild gewickelt ist, in der Linken, während er mit der Rechten eine ephesische Diana entschleiert; zwischen der Diana und dem Genius sitzt eine Sphinx, die zu ihm emporschaut. Die Gruppe sitzt über einem Abschnitt, der durch Wellenverzierung und Delphine als das Meer bezeichnet wird und in den jenes Sternbild hineinreicht. Ueber dem Genius steht mit griechischen Buchstaben der Titel von Humboldts berühmtem neuesten Werke: Kosmos. Daß die Rückseite keinen plastischen Eindruck macht, ist allerdings nicht Schuld des Medailleurs; im Gegentheil hat er im Einzelnen das Mögliche gethan und namentlich die Gestalt des Genius anmuthig durchgebildet. Durch seine Mühe war aber überhaupt einer Komposition, die in eine solche Masse von zerstreuenden Einzelheiten und Einzelgedanken zerfällt, nicht aufzuhelfen, wobei um für die Form, noch um für den Gedanken irgend eine Art der Antike verwandter Simplicität zu erreichen.[1]

Ich habe schlechtlich noch über die architektonischen Entwürfe zu berichten, welche die Ausstellung, ob auch in sehr beschränkter Zahl, enthält. Zumeist haben mir unter diesen die von F. Hitzig zugesagt. Sie haben durch das klar abgewogene Maß der Verhältnisse, durch eine künstlerische Ausgestaltung des Einzelnen, die sich ungesucht aus der Gesammtanlage ergibt, und durch den geschmackvoll reinen Styl, der auf der Grundlage der Schinkel'schen Schule beruht, etwas sehr Ansprechendes. Mehrere dieser Entwürfe enthalten die Zeichnungen hier ausgeführter Gebäude; ich habe mich gefreut, aus ihnen den Baumeister eines Theiles der vorzüglich geschmackvollen Privatwohnungen, die sich westwärts vor unseren Thoren befinden, kennen zu lernen. Ein paar andere Entwürfe sind, nach Angabe des Kataloge, außerhalb ausgeführt worden. Der eine enthält die Darstellung einer Be-

[1] Ein Freund stellt mir nachträglich noch eine gedruckte Erklärung der Medaille zu. Hieraus ergibt sich, daß die fünfzehn Pflanzen des Kranzes (neben botanische Namen genau angegeben sind) sämmtlich auf Humboldts Reisen Bezug haben und daß die Fische im Abschnitt unter der Gruppe zugleich auf die Erforschung der elektrischen Erscheinungen in der Thierwelt hindeuten sollen. Es ist gut, daß wir dieß gemerkt haben, sonst möchten wir aus näher liegenden Gründen nach Anderes aus den Fischen herausdeuten geneigt seyn. Sie könnten z. B., wie schon Peter Vischer einen Fisch als Künstlerzeichen führte, den Namen des Medailleurs vertreten; oder sie könnten auch, da der Fisch bekanntlich eins der wichtigsten altchristlichen Symbole ist, dazu dienen, das Geheimniß des Christenthums als den Mittelpunkt der Dinge der Welt zu bezeichnen. — Ich muß dabei doch noch einer andern großen Medaille der Ausstellung gedenken. Diese ist auf den Geh. Rath Beuth geprägt und von Loos gearbeitet. Hier steht man auf der Rückseite eine Anzahl Maschinen dargestellt und zwar einen großen Bienenschwarmartigen Genius, der beschäftigt ist, Wörter auszusäen. Eine Erläuterung dieser eigenthümlichen Vorstellung wird uns nicht gegeben, und auch ich habe meinen Scharfsinn, der sich bei den Fischen der Kosmos-Medaille doch einigermaßen zu bewähren vermochte, zur Lösung des Räthsels vergebens angestrengt.

Digitized by Google

geädmikapelle in ruhig ernsten rundbogigen Formen, ohne die Sonderbarkeiten, zu denen die Verehrer des romanischen oder byzantinischen Styles sich so oft veranlaßt sehen; der andere ein zierliches Schweizerhäuschen, bei dessen Dekorationen das moderne Element sich wiederum in völlig ungesuchter Weise bethätigt hat. — Andere Entwürfe zu ausgeführten Bauten rühren von Knoblauch her. Unter diesen sind besonders die Zeichnungen zu verschiedenen Schlössern anzuführen, die in einer Art normannischen Styles, aber zugleich in einer etwas trocken-dekorativen Weise durchgebildet sind. Dann ist von Knoblauch der Entwurf zu einer protestantischen Kirche (im Missen und mit einer koloerirten Perspektive des Innern) vorhanden. Es ist ein länglich eckteckiges Gebäude, bedeckt mit einem flachen Spiegelgewölbe, von dem sich eine starkgehegene Voute zu den Seitenwänden hinüberschwingt. Die Fenster und die tiefen Fensternischen sind schlank spitzbogig; die spitzbogige Gewölbekappe der Nischen greift in die Voute hinein, was sich nicht sehr stylmäßig ausnimmt. Das Ganze hat eben auch nur einen sauber dekorativen Charakter.

Eine Anzahl architektonischer Entwürfe rührt von Gemmel in Königsberg her, den wir schon als tüchtigen Architekturmaler kennen gelernt haben. Es sind fast durchgängig Entwürfe und Risse zu Umbauten oder zu Neubauten für Königsberg, auf besondere vorhandene Gebäude oder doch auf, zum Theil (wie es scheint) eigenthümliche Lokalbedingungen bezüglich. Sie haben mehr oder weniger etwas Grandioses in der Hauptsemwesitten und zeigen, vornehmlich wo die Formenbehandlung sich der der mittelalterlichen Style annähert, einen geschmackvoll dekorativen Sinn, während sie sich allerdings in den gewöhnlichen italienisch-modernen Formen nicht mit gleichem Glück bewegen. Doch zeigt der Entwurf zum Umbau eines Portales vom Königsberger Schlosse eine schöne Behandlung der Formen des Renaissancestyles. Der Entwurf zu Bauerhäusern, wiederum nach Maßgabe der Bedürfnisse des preußischen Landes und des zu Gebote stehenden Materials, wendet für diese Zwecke mit Glück die bei den schweizerischen und den Tyroler Häusern beliegten Grundsätze an. — Die Entwürfe Gemmels zu einem Ständerhause in Pesth, die im Katalog mit verzeichnet sind, habe ich auf der Ausstellung nicht wahrgenommen.

Den Beschluß macht ich mit den Entwürfen zu einer großen Kirche von Martine, die sich als Nachläufer der verschiedenartigen Reichsdombau-Entwürfe, welche uns die letzten Jahre von verschiedenen Seiten her gebracht hatten, kundgeben. Es ist ein quadratisches Gebäude, in der Mitte vier mächtige Pfeiler mit Rundbögen, über denen sich eine Kuppel erhebt. Vier Treppenthürme stehen auf den Ecken des Gebäudes, vorn tritt ein Portikus vor, hinterwärts die Abside des Altars, zu den Seiten lehnen sich achteckige Kapellen an. Die Baufermen sind vorherrschend die des Rundbogens. Durchbildung und Behandlung der Formen zeigen ein Gemisch von gothischem Wesen und dem der Renaissance. Der große Kuppelthurm in der Mitte und die vier Eckthürme sind mit durchbrochenen (und, wie es scheint, aus Eisen konstruirten) Helmen in spitzbogiger Form bedeckt. Es läßt sich nicht läugnen, daß das Alles einen ziemlich Nococeartigen Eindruck macht. Die eine Eckkapelle bildet das Baptisterium, die andere, in zwei beizbare Geschosse verfallend, ist unten zum Konfirmandenunterricht, oben zur Abhaltung von Synodal- und Presbyterialversammlungen bestimmt. — Der Verfertiger ist mit seiner Arbeit post festum gekommen. Der Strom der Zeit wird diese papiernen Entwürfe, wie so manche andere, an denen die Welt in diesem Augenblick arbeitet, mit sich hinabführen.

Ich habe in meinem Schreiberfer über den Schluß der Kunstausstellung hinausgeschrieben. Schon vorgestern, am Sonntag Nachmittag, haben ihre Pforten sich geschlossen; ein prächtiges Gewitter, das über Berlin hinzog und die schwüle Sommerluft in unsern Gassen ein wenig milderte, anderwärts aber mit seinen Hagelkugeln die Saaten zerfetzte und Thiere erschlug, spielte ihr das Finale. Die Vertreter unserer dermaligen Kunst, die in den Räumen der Akademie versammelt waren, zerstreuen sich nun nach den vier Winden und gehen an die Orte ihrer eigentlichen Lebensbestimmung über oder kehren in die einsamen Werkstätten ihrer Ueheder zurück.

Es war das letzte Kunstparlament alten Styls, das wir gehabt haben. Jedermann fühlt, daß vieles andere werden muß, wie im Leben, so in der Kunst. Innerlich meint Jeder seiner Sache sicher zu seyn: so singt man es denn billigerweise mit den äußern Formen und Gesetzen an. Hier und dort tagen die Künstler über ihre Bedürfnisse und über die ihrer Kunst, über das was derselben behufs tieferer Einwirkung auf das Volk Noth thun und über die Stellung, die sie für das Bereich und den Stand ihrer Thätigkeit im öffentlichen Leben in Anspruch nehmen wollen. Hier und dort werden Petitionen in diesem Sinne an die eigenen Landesregierungen und an die allgemeine deutsche Nationalversammlung in Frankfurt berathen, beschlossen, vorgelegt.

Mich aber will es bedünken, als ob es noch ein wenig früh am Tage sey. Ich glaube, die Sonne steckt noch hinter den Bergen, und was ihr dafür haltet, möchte noch eck irgend ein dunstiges Scheinbild seyn. Die Zeit und das Vaterland wollen sich erneuen; aber ihr wißt es, der alte Wundervogel des Orients bedarf, ehe er sich verjüngt, einer Läuterung in Flammen. Große Geschicke schreiten zunächst heran, bittre ernste, den Boden, auf dem wir augenblicklich noch stehen, bis in seine Grundvesten erschütternde. Da wird manch ein Kartenhaus, das ihr jetzt mit alter deutscher Gemüthlichkeit aufbaut, zusammenbrechen, und manchem schönen Talente wird, ehe es zue neuen künstlerischen That kommt, Kraft und Hoffnung entschwunden seyn.

Einst aber wird der Tag eines neuen Vaterlandes, eines neuen Volksthume erschrinen. Dann wird man auch einer neuen Kunst bedürfen, und die Formen ihrer Bethätigung, ihrer Stellung im Leben werden sich von selber machen. Dann wird man sich umschauen nach den Kräften der alten Zeit, welche die Stürme überdauert haben, nach den neuen Kräften, welche die Zeit gereift hat.

Und ob es mir beschieden seyn wird, die Feder dann wieder aufzunehmen und die neue Epoche der vaterländischen Kunst zu begrüßen?

Berlin, 20. Juni 1848. **T. E. S.**

Die Kunstausstellung in München. 1848.

Erster Artikel.

Welche Wohlthat, nicht für den Berichterstatter des Kunstblattes allein, nein auch für das kunstliebende Publikum, zumal in einer so unruhigen Zeit, eine Kunstausstellung in München mit nur 317 Nummern im Katalog! Da läßt sich doch zu einem Genuß und einem Ende kommen ohne Bernachlässigung dringender Geschäfte und der Zeitung! Und doch! sehen wir den Katalog durch, so verläßt Einen die glückliche Zufriedenheit mit der kleinen Zahl und man möchte wenigstens soviel Zahlen entschieden als zur Deckung des Blößen dienen. Ist es denn erlaubt, möchte man fragen, daß bei einer (erst nach beziährigter Frist wiederkehrenden) Ausstellung in der „Metropole deutsche Kunst“ die „Metropole deutscher Wissenschaft“ gar nicht vertreten ist? Aber nicht nur von Berlin ist nichts da, auch von Düsseldorf nichts (denn die kleine Landschaft von Achenbach war längst im Kunstverein ausgestellt); auch von Dresden nichts;

Digitized by Google

von Frankfurt nichts; von Hannover, Köln, Karlsruhe, Prag, Nürnberg, Leipzig nichts; von Wien zwei kleine Landschaften; von Stuttgart ein Bild und drei architektonische Zeichnungen; nur Kassel ist durch drei Künstler vertreten. Nicht viel besser steht es mit München selbst. Peter Heß freilich hat seine alte Anhänglichkeit an das Institut der Ausstellung glänzend bewährt, auch Rottmann und einige andere der freien Heroen; allein von der Akademie fehlen die Namen Heinrich Heß, Schlotthauer, Ainmiller, Schorn, Anschütz. Von den Schülern der Akademie sind fast nur zwei Namen (unter den Malern) zu nennen. Am zahlreichsten sind unter den Nichtmünchnern die Fremden im Katalog: Paris schickte Pradier, Jacquand, Dantan, Watelet, Dagnan, Gudin, Garneray, Coignet; Brüssel und Antwerpen: Gallait, Verschydt, Bennemann, Carpentero, Brackeleer; Holland: Schotel, Morrenhout und Koekkock.

Was nun die Gattungen betrifft, so läßt sich der Mehrzahl guter Werke nach) der Landschaftmalerei der Vorrang schwerlich streitig machen; die Genremalerei (Novelle und Idylle) und die ihr verwandte Genre-Historie (historischer Roman) folgen ihr, haben aber unstreitig die Perlen der Ausstellung geliefert (Jacquand und Peter Heß). Die Historie (Poesie) muß sich mit der dritten Stelle begnügen und erlebt das eigenthümliche Schicksal, daß ihre beiden Hauptrepräsentanten nach zwei entgegengesetzten Richtungen der neuen deutschen Kunst, oder wenn Sie wollen der Schule von München gleich fern stehen: der einzige Lehrer der Akademie, der ein Gemälde ausgestellt, hat sich vom Ideismus der neuen Schule bis in die eisfalte Region lebenloser Abstraktionen entführen lassen; der bedeutendste Schüler der Akademie, der ein Gemälde ausgestellt, steht damit wieder auf derselben Stelle, auf welcher vor dreißig Jahren Lehrer und Schüler der Akademie zum Abschied sich vereinigt hatten, um einem neuen Geschlecht und seinen Forderungen Raum zu geben.

Was die Skulptur betrifft, so hat München sich besonders hervorgethan, und namentlich Schwanthaler mit mehreren großen Werken sich betheiligt. Auch neue Kräfte sind ans Licht getreten, auf die, wie die Kunst sieht, das Auge mit Aufmerksamkeit richten mag, ich meine die Arbeiten des jungen Levy aus Böhmen und des jungen Wendel aus Hannover.

In der Architektur ist wohl nur ein Werk in erster Reihe zu nennen, die Wilhelma von Zanth, die übrigen architektonischen Zeichnungen, wie manches Verdienstliche im Einzelnen sie haben, werden wir hier übergehen können.

Von den Landschaften werden den Eintretenden zuerst Heinleins große Gebirgslandschaften fesseln; die Dolomit-Felsen bei Auppeze und eine zweite, wohl auch Tyroler Gegend. Was auch ein etwas hochgesteigertes Formgefühl an den Linien und ihrer Verbindung, was das Auge an der Schwere der Farben auszusetzen haben mag, es sind große und ergreifende Werke. Sie lassen die Natur ihre gewaltigste Sprache reden und das Erhabene sich nur an einzelnen Stellen zur Schönheit mildern. Immer ist es als hörte man einen Hymnus oder die Orgel, oder beide durch Händel. Zu alledem ist der Ton so kräftig und der Vortrag so frei und sicher, daß man vom Gegenstand einmal ergriffen, von der Darstellung festgehalten wird.

Ein verwandter Genius, obwohl er andere Register ziehen, ist Coignet. Er hat zwei italienische Landschaften ausgestellt, beide sehr verschieden, beide aber darin übereinstimmend, daß der Gegenstand selbst dem Künstler wichtiger war, als die Darstellung, daß diese aber den Werth des Gegenstandes und die dadurch erzeugte Stimmung nur erhöht. Die eine dieser Landschaften ist ein engumschlossenes, schattiges Plätzchen am Wasser unter einer hohen Weide, unter deren laubreichen Zweigen man einen sehr beschränkten Blick in eine sonnige Ferne hat. Das andere ist ein offenes Thal, an dessen Bergabhängen sich ein Weg zwischen Pinien und Felsen hinzieht, auf welchem das Auge scheinbar ohne alle Begränzung in die Ferne gezogen wird zu den Olivenpflanzungen und Weingeländen in der Tiefe, zu den Kastellen und Städten in der Höhe, zu den sonnenbeglänzten Gebirgen, die das Thal schließen. Mitten im Staube, den eine Heerde Schafe auftreibt, und durch die Hitze, die von Steinen und Stämmen flimmert, spürt man den Zauber der Schönheit, der aus Farbe und Form italischen Gegenden verlockend zu uns redet. Und all diese Pracht der in der Sonne blitzenden Weiten, wie die Sanftheit der ermüdenden Schatten trägt Coignet mit jener beglückenden Leichtigkeit vor, bei der man ganz vergißt, daß sie durch Studium und Anstrengung gewonnen werden muß.

Auf einer ganz andern Stelle steht Gudin. Wenn Heinlein und Coignet eine landschaftliche Idee, wie der Musiker eine musikalische, erfassen und sie mit Hülfe der Wirklichkeit durchführen, so gibt Gudin sich ohne Weiteres und unbedingt der Wirklichkeit hin; ja diese selbst ist ihm gleichgültig im Vergleich zu der Kunst, die sie in seine Gewalt liefert. Diese Kunst, vermittelst welcher die Leinwand zum Spiegel für die Natur wird, dem es ganz einerlei ist, was er abspiegelt, ist sein Ziel und er ist in derselben ein Virtuos fast ohne seines Gleichen. Das öde, nasse, sandige Ufer bei Scheveningen mit seinen einförmigen, leeren, fahlen Dünen und seinen endlos langen parallelen Wellenlinien, der trübe, kalte Himmel und seine feuchten Winde, die arme, lumpige, häßliche Bevölkerung, die an den Stellen und Booten ihr unerquickliches Leben führt, alle das steht in Gudins Bild mit einer Wahrheit vor uns, daß wir nicht nur zu sehen, sondern zu hören und zu fühlen glauben und zur Vollendung der Täuschung ist Linear- und Luftperspektive in einem Grade beobachtet, der zu erreichen bisher nur optischen Vorrichtungen in Dioramen und Panoramen möglich schien. Aber von der Bewunderung des Künstlers und seines Talents werden wir nie zur Theilnahme an seinem Gegenstand fortgezogen, während bei Heinlein und bei Coignet der Gegenstand uns sogar den Künstler vergessen macht, oder nur sein Gemüth, seine Denkweise uns näher führt.

Ganz verschieden von den bisherigen Meistern und durchaus eigenthümlich steht E. Rottmann da, und beide beiden Richtungen zugleich folgend, dichterisch wie Coignet, Virtuos wie Gudin. Rottmann hat zwei Landschaften ausgestellt, einen Sonnenuntergangseffekt im Gebirge und einen Sonnenscheineffekt in der Ebene. Daß den Mitteln der Oelmalerei eine solche Wirkung möglich sey, werden Wenige im Voraus geglaubt haben. Und doch möchten wir dem Künstler auf seine Höhe, wohin ihm Wenige zu folgen im Stande seyn werden, ein warnendes Halt zurufen, damit ihm nicht die Schönheit der Natur in ihren Wunden auf- oder untergehe. Rottmann ist durch die besondern Aufträge des Königs, die ihn seit mehr als zwanzig Jahren beschäftigen, zum Bildnißmaler der Natur geworden. Er hatte zuerst eine Reihenfolge von Ansichten aus Italien zu malen, und dieser folgte eine andere aus Griechenland. Gebunden an gegebene unabänderliche Linien und Formen, in einzelnen Fällen sogar an zufällige Mängel etwa der Vegetation ꝛc. war es natürlich, daß die Phantasie und das bewegte Gemüth des Künstlers sich auf die freigelassenen Stellen' warf und in den Erscheinungen der Luft, in Wolkenbildungen und Beleuchtungen eine Entschädigung suchte und ein Reizmittel erkannte, durch welche die sonst unvermeidliche Eintönigkeit selbst der interessantesten Landschaftenreihe überwunden würde. Auf diesem Wege ist es seinem Fleiß und seinem außerordentlichen Talent gelungen, seltene, flüchtige, große, entzückende

Digitized by Google

und schlagende Wirkungen der Natur im Bilde wiederzugeben. Eine solche ist in dem ersten der von ihm ausgestellten Gemälde, dem von der untergehenden Sonne beleuchteten hohen Gehl bei Salzburg. Aus feuchten grünen Thalgründen, über die sich bereits die Dämmerung mit tiefen Schatten gelagert, über einem tiefgrünen, stillen Alpensee erhebt der Riesenbeeg sein schneeiges röthlichglühendes Haupt in die dunkelblaue Luft, durch die die silberne Sichel des aufgegangenen Mondes flimmert. Die ganze Kraft der Darstellung beruht nicht auf dem Bau des Bildes und den Verhältnissen von Vorder-, Mittel- und Hintergrund, nicht in den Linien, noch in den Formen, die schon durch die gewählte Tageszeit ihre Bestimmtheit verlieren müssen, sondern allein in der Färbung und der Wirkung der mit feinem Gefühl und großer Kunst und Kenntniß gebeandten Gegensätze. Wer nun einen Moment, wie den dargestellten in der Wirklichkeit erlebt, und seine Schönheit empfunden, der wird die Kräfte dankbar bewundern, durch die er verewigt wurde, und sich mit dem Künstler in die hohe lyrische Stimmung versenken, die das Fortleuchten und Glühen der Höhen der Erde bei einbrechender Nacht mit seiner naheliegenden poetischen Beziehung zum Menschenleben begleitet. Eine Bemerkung aber aus der Naturlehre muß uns der sonst so scharfsinnige Beobachter der Natur erlauben und verzeihen. Wenn sein Berg der untergehenden Sonne gegenüber und deshalb in vollem Lichtschein steht, so kann der Mond darüber nicht als Sichel gesehen werden; denn beide erhalten ihr Licht von derselben Sonne, mithin unter ganz gleichem Einfallswinkel.

Das zweite Bild Rottmanns ist ein Juwel, das von den Meisten höher als das ersterwähnte geschätzt wird. Es ist ein griechischer Herbstnachmittag, die Sonne neigt sich bereits zum Sinken und kleine freundliche Wolken umflattern sie anmuthig auf ihrem Niedergange. Ferne Berge, der buchtenreiche Meerbusen von Nauplia, röthlichschimmernde Baumgruppen im Mittelgrunde und weiter nach vorn moosiges, wiesiges Hügelland, alles im zitternden Sonnenlicht und in glänzender Farbenfülle, die durch die zarteste Harmonie in einen einzigen Klang von unendlich vielen Tönen verschmolzen in die Sinne dringt. Feinheit und Schönheit der Färbung ist in diesem Bilde, von sehr mäßigem Umfang, so hoch gediegert, daß man, da sie sich zugleich mit einer mannigfach belebten Komposition verbindet, sich die laute Freude leicht erklärt, die es bei Künstlern und Laien hervorgebeacht.

Morgenstern hat eine verwandte Aufgabe gelöst. Auch er läßt uns, was übrigens die Natur verweigert, in die Sonne sehen; nur ist die seinige, wenigstens in dem einen seiner Bilder, die Morgensonne. Luft, Wolken, Licht und die weite schimmernde Fläche, die Haide bei St. Hippolyt am Fuße der Vogesen, die an das nördliche Deutschland mahnt, athmen die Frische des jungen Tags; und hierin liegt (wenn ich recht empfinde) Werth und Stimmung des Bildes, dessen Gegend außerdem wenig Reize darbietet. Das zweite Bild ist von den vordern Ufern des Staremberger Sees genommen und hat, ausgezeichnet durch eine besonders glückliche Anordnung der Theile des Mittelgrundes, mit dem erstgenannten das seltene Verdienst gemein, gewissermaßen mit Licht gemalt zu seyn.

Von anerkennenswerthem Verdienst und in der Behandlung besondes geschmackvoll sind zwei Landschaften von Max Zimmermann mit Eichengruppen. Sie erinnern lebhaft an das Studium nicht nur der Natur, sondern auch eines tiefen Kenners derselben, an Ruysdael. Richard Zimmermann, dessen Motive in der Regel sehr hoch gegriffen sind, so daß man nicht weiß, ob der poetische Gedanke oder die Freiheit der Darstellung am meisten fesselt, scheint diesmal weniger glücklich gestimmt gewesen zu seyn. Eine allerdings wundersehöne hochstämmige, wellaubige Baumgruppe ist von allerlei unwirschen formlosen Felsenwänden umgeben, die sich nicht recht weder zu einem Zusammenhang unter sich, noch mit dem freien Buche der Bäume fügen wollen. Auch vermag die Staffage, die als „Käthchen von Heilbronn" bezeichnet ist, und die große Gleichgültigkeit der aufgeführten Personen, die Stimmung des Ganzen nicht auffallend zu erhöhen.

An diese Werke reihen sich noch viele vortreffliche Landschaften von Ehr. Ezdorf, Bürkel, Richter, Koebel u. s. w. u. s. w. an, die alle näher zu besprechen der Raum dieser Blätter nicht gestattet. Wohl aber gedenken wir hier noch eines mit großer Meisterschaft ausgeführten Bildes, das inzwischen, in zwrien Reihen aufsäßig, auch wohl bei den Genrebildern genannt werden könnte, es ist eine Waldverfegend mit einer Bauernkirchweih, von Julius Lange. Ich will es als ein Bekenntniß meiner Schwäche hinstellen, daß ich vor einem solchen Gemälde, in welchem zwei Gattungen der Kunst um den Vorrang streiten, mich immer wie auf einer Schaukel befinde, und darum ohne festen Standpunkt bald der einen, bald der andern zugewandt, von keiner dauernd gefesselt werde. Will ich mich in die schönen Baumgruppen verlieren, so ziehen die mit soviel Geist und Humor gedachten Menschengruppen mich an; seh' ich denen näher ins Auge, so bemerke ich darüber die Schönheit der Stämme und Gründe, und daß ich's eigentlich mit einem Landschaftmaler zu thun habe. Sagt man mir, in der Wirklichkeit ist's ja gerade so, so sag' ich: doch nicht ganz; denn entweder fesselt mich die Kirchweih, dann bin ich so mitten drin, daß mir die Bäume über den Kopf wachsen; oder das Ganze; dann trete ich so weit zurück, daß die Figuren zur Staffage werden. Aber, wie gesagt, es ist eine persönliche Schwäche und ich beklage sie nur so mehr, als das Werk, zu dessen ruhigem Genuß ich nicht kommen kann, nach so vielen Seiten so vielen bietet.

Nachrichten vom September.

Persönliches.

Die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien hat zu ihren Mitgliedern ernannt:

in der Sektion der Architektur: A. Baumann, L. Ernst, F. Feltner, J. Aug. Th. Hansen, G. Müller, L. Oeschey, Raimund, Fr. Stache;

in der Sektion der Bildhauer: J. Cesar, A. Dietrich, Fr. Koch, G. Pilz, J. Preteletschner, J. Wandrat;

aus der Sektion der Malerei: M. Alt, J. Binder, Fr. Dobyaschofsky, L. Ernst, J. Daffelmayer, A. Hauch, J. Kriehuber, F. Käß, Fr. L'Allemand, G. Leybold, J. Neugebauer, J. Passini, C. Rahl, J. M. Rauftl, J. Rauffale, W. Rieder, Ed. Ritter, L. Rnß, H. Schwemminger, J. Schwemminger, A. Tschochna, Ch. Swoboda, J. C. Smirsch, J. Schönmann, Fr. Treml.

Dem Geh. Oberbaurath Ebner in Berlin ist der Rothe-Adler-Orden zweiter Klasse mit Eichenland verliehen worden.

Leipziger Kunstauktion.

Das Verzeichniß einer sehr gewählten Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Lithographien, Holzschnitten ꝛc., deren erste Abtheilung, die deutsche und italienische Schule enthaltend, am 22. November 1848 zu Leipzig öffentlich versteigert werden, ist durch jede Buch- und Kunsthandlung, sowie von dem Unterzeichneten zu beziehen.

Rudolph Weigel.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 54. Donnerstag den 2. November 1848.

Zur dritten Lieferung
der „Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges“ ꝛc.

Beim Erscheinen der zweiten Lieferung des obenbezeichneten Kunstatlasses war es mir vergönnt, in einem Vortrage im Berliner wissenschaftlichen Kunstverein einige Worte über die Gliederung und den inneren Zusammenhang der beiden von mir angeordneten Tafeln griechischer Architektur zu äußern. Da nämlich nach dem Progeamme des Unternehmens selbst der Text zu den verschiedenen Kupfertafeln nur eine gedrängte übersichtliche Erklärung der einzelnen auf den Tafeln dargestellten Gegenstände enthalten soll, mußte ich darauf verzichten, den inneren Zusammenhang der von mir befolgten Anordnung im Texte näher auszuführen; indem ich nun aber von dem Grundsatz ausging, auf je einer Tafel ein möglichst geschlossenes, organisches Ganze zu geben, also, so viel es thunlich, die verschiedenen Richtungen darin aufzunehmen, welche in der in Rede stehenden Periode der Kunstgeschichte stattfanden, mußte es mir wünschenswerth erscheinen, die Gründe näher angeben zu können, aus welchen ich gerade diese oder jene Gegenstände ausgewählt und dieselben nun gerade in dieser oder jener Weise zusammengestellt habe. Bei der allgemeinen kunsthistorischen Wichtigkeit unseres Atlasses möge es mir vergönnt seyn, an diesem Orte einige kurze Andeutungen über den Zusammenhang, den Organismus gleichsam der einzelnen Tafeln desselben zu geben. Ich beginne mit Tafel VI des zweiten Abschnittes, des ganzen Werkes Tafel 17, welche, nachdem auf der vorhergehenden Tafel die griechische Skulptur in ihrer ersten Periode dargestellt worden, eine Auswahl der Denkmäler aus der ersten Blüthezeit dieser Kunstweise daebietet. Es ist also hauptsächlich das Zeitalter des Phidias, mit der unmittelbar vorhergehenden und nachfolgenden Zeit der Gegenstand dieser Tafel. Zunächst waren die Tempelskulpturen zu berücksichtigen, und da gibt Fig. 3 als vorbereitend gleichsam ein Fragment vom Friese des Theseustempels und Fig. 12 vom Nikatempel. Es folgt das Parthenon, dessen Bildwerke nach den verschiedenen Gattungen durch Fig. 4 bis 10 repräsentirt werden. Fig. 6 und 7 geben die Abbildungen der am besten erhaltenen vortrefflichen runden Giebelstatuen, Fig. 4 und 5 geben Beispiele der Metopenreliefs verschiedenen Inhalts. Von den Friesreliefs sind nach Maßgabe der Gegenstände und der dadurch bedingten Darstellungs- und Kompositionsweise eine Göttergruppe (Fig. 8), eine Reitergruppe (Fig. 9) und eine Gruppe aus dem Zuge der Jungfrauen ausgewählt worden (Fig. 10). Als Beispiel des von Athen aus auch über den Peloponnes verbreiteten Tempelskulpturenstiles dient das Fragment vom Friese des Apollotempels zu Phigalia (Fig. 11).

Dieß die Tempelskulpturen, zu denen auch noch die eine der Karyatiden des Erechtheums zu rechnen ist (Fig. 13). Von Phidias' größeren Hauptwerken, dem olympischen Zeus und der Athene Promachos konnten nur Andeutungen gegeben werden und sind dazu Münzen von Olympia und Athen (Fig. 1 und 2) benutzt worden. Der attischen Kunstweise derselben Zeit scheint ferner ein treffliches Grabrelief (Fig. 14) anzugehören, Phidias selbst wird nicht ohne Wahrscheinlichkeit die zum Sprunge sich rüstende Anagone des Vatikans zugeschrieben (Fig. 15), und wie schon in Betreff der Tempelskulpturen ein Beispiel der auch im Peloponnes geübten Kunstweise angeführt wurde, so ist auch dem letztgenannten attischen Werke eine Anagonenstatue, der argivischen Schule angehörig, entgegengestellt worden, die verwandte Anagone des Kresilaes (Fig. 16).

Auf Tafel VII (18) gehören Fig. 1 und 2 als muthmaßliches Abbild der polykletischen Hera und ein Kopf von den Giebelstatuen des Parthenon noch der vorigen Periode an. Eine muthmaßliche Nachbildung des Diadumenos desselben großen argivischen Meisters gibt Fig. 3. Die übrigen stellen Werke aus der zweiten Blüthezeit der griechischen Kunst, aus der Periode der Anmuth, der Grazie dar. Hier ist nun zuerst Skopas repräsentirt, dessen melische Aphrodite und Apollo als Citharöde die Vorbilder zu den bekannten Statuen des Louvre (Fig. 4) und des Vatikan (Fig. 5) abgegeben zu haben scheinen. Wie Skopas ist es auch Praxiteles, der sich mit Vorliebe in Darstellungen höchster Anmuth und süßen Liebreizes bewegt. In dieser Weise bildete er nun seine Ideale aus dem apollinischen, bacchischen und erotischen Mythenkreise, wie wir dieß aus seinem Apollo Sauroktones, dem Eidechsentödter, einer Jünglingsfigur von der äußersten Zartheit, erkennen (Fig. 6 Statue des Louvre); unter seinen Aphroditenbildern ist namentlich die von den Knidiern erworbene (Fig. 7), von seinen Darstellungen des Eros die zu Thespiä befindliche (Fig. 8) zu erwähnen, deren erstere durch einen unnennbaren Liebreiz der Formen und des Ausdrucks, letztere durch eine eigenthümlich zarte und sinnige Schwärmerei ausgezeichnet waren. Ein Werk aber, welches das Wesen dieses Zeitalters sowohl in Betreff der Formenschönheit, als auch des Ausdrucks einer tieferregten Leidenschaftlichkeit recht bezeichnend ausdrückt, ist die Gruppe der Niobiden, die schon im Alterthume bald Skopas, bald Praxiteles zugeschrieben wurde. Eine Auswahl der dazu gehörenden Statuen, mit Berücksichtigung auch späterer Bildungen dieses Gegenstandes geben Fig. 9 bis 13. Derselben Kunst- und Sinnesrichtung gehören ferner die graziösen und mit genialer Leichtigkeit gearbeiteten Darstellungen vom Friese des lysikratischen Siegesdenkmals (Fig. 15), sowie die Statue eines vom Adler geraubten Ganymed an, die dem Leochares zugeschrieben wird (Fig. 14). Von einer Richtung auf äußerste Naturwahrheit endlich, die als eine Fortsetzung der argivischen Bestrebungen betrachtet werden kann, gibt namentlich Myrons Zeugniß, von denen vielgerühmten Werken uns die Statue eines Diskuswerfenden durch eine Nachbildung erhalten ist, die wir unter Fig. 16 dieser Tafel hinzugefügt haben. Der Wegfall des lysippischen Herakles ist durch äußere Gründe bedingt worden.

Tafel VIII (19) gibt eine gedrängte Uebersicht der griechischen Skulpturwerke aus der Zeit der Nachblüthe, die man etwa mit der Herrschaft Alexanders beginnen kann. Es ist dieselbe zunächst durch einige Porträtbildungen Alexanders (Fig. 1) und seiner Nachfolger (Fig. 2 und 3) bezeichnet. Den Hauptplatz der Tafel aber nehmen diejenigen beiden Werke ein, die durch

Digitized by Google

Meisterschaft der Behandlung, wie durch einen bis zur äußersten Gränze geführten Ausdruck des Gefühls und der Leidenschaft zugleich die hohe Ausbildung der Kunst in den kleinasiatischen Schulen bekunden und ein Zeugniß von dem eigenthümlich erregten Geist ablegen, welcher während dieser Periode das griechische Leben beherrschte. Es ist die Gruppe des Laokoon im Vatikan (Fig. 4) und die des farnesischen Stieres in den Sculpturen zu Neapel (Fig. 5), denen die früheren kleinasiatischen Werke Fig. 8 und 9 anzureihen sind. Ihnen zur Seite stehen dann Erzeugnisse einer späteren athenischen Schule, die obschon in etwas nüchterner Weise die Werke der früheren Blüthezeit nachzuahmen sucht; die Statue eines Redners, die durch die Inschrift einem Athener Kleomenes zugeschrieben wird und die sich durch große Richtigkeit und Sorgfalt der Behandlung auszeichnet (Fig. 7), und die mediceische Venus, ebenfalls das Werk eines Athenerez Kleomenes. Nicht ohne Glück ist die gnidische Aphrodite des Praxiteles in diesem Werke nach- oder vielmehr umgebildet, obschon der Liebreiz und die natürliche Grazie jener hier schon mit einer gewissen Absichtlichkeit verbunden ist, wodurch dieselbe nahe an Koketterie zu streifen scheint. Eine Auswahl von Münzen und geschnittenen Steinen soll eine Uebersicht der Entwickelung dieses Zweiges der Plastik geben. Es beginnt dieselbe mit den älteren Werken der Art, auf denen, analog mit den ältesten Thongefäßen, Thierkämpfe von derber und roher Zeichnung dargestellt sind (Fig. 10 und 14); andere zeichnen sich durch Darstellungen menschlicher Figuren aus, in denen die Aehnlichkeit mit den strengen ägineтischen Bildwerken nicht zu verkennen ist (Fig. 11 bis 13); endlich folgt eine Reihe von Münzypen, die durch edle und großartige Ausführung, namentlich von Profilköpfen, eine ungemein hohe Vollendung dieses Kunstzweiges bekunden (Fig. 15 bis 26); eine Vollendung, die auch den oft durch reiche Kompositionen gezierten geschnittenen Steinen (wie Fig. 22) zuerkannt werden muß.

Die beiden nächstfolgenden Tafeln haben es mit der Darstellung der griechischen Vasenmalerei zu thun, jener Kunstgattung, welche durch eine so große, fast unermeßliche Anzahl von neu zu Tage geförderten Kunstwerken bekundet worden ist und welche durch die neuesten Forschungen ein so großes Gewicht sowohl für die Kunstgeschichte als auch namentlich für die Religionslehre der Griechen gewonnen hat. Tafel IX (20) gibt eine Auswahl von Vasenbildern, zunächst des alten strengen Styls, der sich durch eine gewisse Härte der Zeichnung, Eckigkeit der Bewegung und einförmige Anordnung der Figuren auszeichnet. Die Figuren selbst sind schwarz und stehen auf hellem, röthlichem oder gelbem Grunde. Die Ausgrabungen von Volci in Etrurien haben eine reiche Ausbeute von Vasen dieses ältesten Styles gegeben (Fig. 1 bis 59 u. ff.). Hieran schließen sich Vasen, deren bildliche Darstellungen allerdings noch den Geist einer altertümlichen Strenge athmen, die indeß einen bedeutenden künstlerischen Fortschritt, sowohl in der Trefflichkeit der Ausführung, als auch in der schon mehr durchdachten und abgerundeten Kompesition bekunden. Beispiele dieser Kunstweise sind namentlich Fig. 10, Peleus und Thetis, und 11, Achilleus und Patroclos darstellend; beide ebenfalls zu Volci gefunden, mit hellen Figuren auf schwarzem Grunde. Auch Fig. 7, 8 und 12 dürften zu dieser Uebergangsstufe gezählt werden.

Werke von größerer künstlerischer Bedeutung und namentlich reicherer Kompesition bietet Tafel X (21) dar. Hier sind helle Figuren auf schwarzem Grunde durchaus vorherrschend. Um die größere Lebendigkeit der Anordnung, die auf diesen Werken stattfinden, anschaulich zu machen, ist in Fig. 2 ein Vasenbild ausgewählt, welches denselben Gegenstand, wie Taf. IX, Fig. 1 darstellt. Jede einzelne Figur sowohl, als auch das Zusammenwirken derselben bezeugen den Fortschritt dieser Kunstweise gegen die frühere. Ein Beispiel edler, einfacher, dabei aber doch organischer und leicht verständlicher Anordnung bietet Fig. 6 dar, das Bild einer in der neapolitanischen Provinz Basilicata gefundenen Vase mit der Darstellung des Zeus und der Io. Ebenso trefflich gegliedert, jedoch noch reicher und schwungvoller ist das Bild einer campanischen Vase, den Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren darstellend, Fig. 9. Temseben reichen und blühenden Styl, der vorzugsweise den campanischen und apulischen Vasenbildern eigen ist, gehört auch Fig. 10, eine Darstellung der Unterwelt an, in welcher auf drei verschiedenen Plänen in gedrängter, doch nicht unklarer Weise mannigfache Vorgänge und Scenen mit vielen Figuren enthalten sind. Wie auf Fig. 9 zeigt sich eine spätere Entwickelung der Kunst in der freien und lebendigen Haltung der Figuren, in der eigenthümlich bewegten Zeichnung der Gewänder, in dem mannigfachen Zierwerk, das auf denselben angebracht und durch verschiedene Farben bezeichnet ist u. s. f. Leider konnten diese lehrreichen und interessanten Beispiele des griechischen Vasenstils nur in sehr verkleinertem Maßstabe gegeben werden.

Bei der folgenden Tafel XI (22), welche die antike Wandmalerei zum Gegenstande hat, konnte, bei der innern Verwandtschaft und Gleichzeitigkeit der hieher gehörigen Monumente, weniger auf Stylunterschiede, als auf Unterschiede des Gegenstandes Rücksicht genommen werden. So sind denn neben Figuren einzelner Gottheiten (Fig. 1) zunächst solche Darstellungen ausgewählt, die ebenfalls einzelne Figuren, aber von mehr ornamentalem Charakter geben, wie die berühmten Tänzergruppen Fig. 2 und 3; und die reizenden Gruppen von Meeresgottheiten, von Seethieren getragen, Fig. 9 und 10, die als Muster aller ähnlicher Darstellungen betrachtet werden können. Fig. 4 bis 8 geben Beispiele anfprechender, mehr oder weniger figurenreicher Kompesitionen, aus denen man zu gleicher Zeit den Kreis der Gegenstände erkennen kann, in denen sich diese Kunstweise mit Vorliebe und fast ausschließlich bewegt zu haben scheint. Von der eigenthümlichen Auffassung der Landschaft gibt Fig. 13 Zeugniß, anfprechend gemalte Stillleben zeigen Fig. 14 und 15; von rein ornamentalem Charakter sind 11 und 12, Dreifuß und Kandelaber, und endlich jene großen architektonisch-dekorativen Malereien, von denen Leichtigkeit und origineller phantastischer Erfindung Fig. 16 und 17 anschauliche Beispiele geben.

Von der Mosaikmalerei der Alten (Taf. XII, 23) sind bekanntlich nur geringe Reste auf uns gekommen; die Trefflichkeit des Hauptwerkes dieser Art, der sogenannten Alexanderschlacht muß uns ersetzen, was an der Zahl der übrigen Werke abgeht. Dieß bildet daher auch den Hauptgegenstand der Tafel XII; doch sind um diese herum eine große Anzahl von kleineren Darstellungen verschiedenen Inhalts und verschiedenen Umfanges angeordnet, die eine nicht unerhebliche Anschauung jener Kunstweise gewähren können.

Eine sorgfältige Auswahl und organische Ordnung erforderte Tafel XIII (24), auf welcher die Architektur der Etrusker darzustellen war. Es ist dabei von den einfachsten Erscheinungen primitiver Bauthätigkeit ausgegangen; Fig. 1 bis 3 zeigen Beispiele des ältesten Mauerbaus auf den verschiedenen Stufen seiner Entwickelung. Von den wenigen Resten baulicher Glieder, wie Kapitell, Base u. s. f., wirklich etruskischer Ordnung, geben Fig. 4 bis 6 die Abbildungen. Ein wesentliches Merkmal der etruskischen Baukunst ist die Wölbung; Thore von Volterra und Perugia und die Mündung der großen Kloake zu Rom zeigen dieselbe in verschiedener Anwendung (Fig. 7 bis 12). Die Analogie der Wölbung durch Uebertragung horizontaler Steinlagen, die wir schon früher im altgriechischen Bau nachgewiesen haben, findet sich in dem Quellhause von Tusculum vor (Fig. 9 und 10). Dem etruskischen Façadenbau sind nur sehr wenige Reste erhalten; Fig. 15 gibt eine treffliche Anschauung desselben durch die Abbildung einer der Gräberfaçaden von Norchia. Hiemach und

Digitized by Google

nach den Beschreibungen der alten Schriftsteller hat man die Wiederherstellung des etruskischen Tempels versucht. Als Beispiel davon dient Canina's Restauration des capitolinischen Tempels Fig. 13 und 14. — Genauer bekannt sind wir mit den Grabmälern der Etrusker, einer Klasse von Bauwerken, der die meisten und erhaltenen etruskischen Monumente angehören. Dieselben bestehen entweder in ganz einfachen unterirdischen Grabkammern, die wie Fig. 16 und 17 nur durch Ausheben des Felsbodens entstanden sind, oder mehr mannigfachen Anlagen, jedoch ebenfalls von derselben unkonstruierten Natur, wie Fig. 28 bis 31. Andere Grabkammern sind ebenfalls sehr einfach, jedoch wegen Anwendung verschiedener Bauglieder, wie Stütze und Deckbalken, als wirkliche Bauten zu betrachten (Fig. 26 und 27). — Den unterirdischen Anlagen stehen die Monumente über der Erde gegenüber; entweder Tumuli, große Erdhügel, von einem Steinkranze eingefaßt, wie Fig. 20 und 21, oder ganz ausgeführte Bauten, die dann sehr häufig in einem quadraten Unterbau mit kegelförmigem Spitzsäulen darüber bestehen, wie das Grab der Horatier und Curiatier, Fig. 22 und 23. Zu den größeren Außenbauten der Art gehören ferner die Nuraghen in Sardinien, von dem Fig. 24 und 25 ein Beispiel geben.

Dieß sind die leitenden Gedanken, welche der Anordnung der einzelnen Tafeln der dritten Lieferung unseres Kunstatlasses zu Grunde liegen. Die Beschreibung der einzelnen Gegenstände als solcher ist in dem Texte enthalten. Die nun folgende vierte Lieferung ist im Drucke ganz, im Stich bis auf eine Tafel vollendet.

Berlin, im Mai 1849. **E. Guhl.**

Neue Kupferblätter.

Neapolitanische Fischerfamilie nach Riedel von Lüderitz.

Die Neapolitanerin nach Riedel von Sagert.

Wenn Riedel ohne allen Zweifel ein Künstlergenie unserer Zeit ist, wie es Correggio und Tizian ihrer Zeit waren, so ist auch erklärt, warum seine Gemälde überall wahrhaftes Aufsehen erregen. Nicht nur die edle Schönheit der einzelnen Gestalten, und die natürliche Grazie derselben, auch Gemüth und Innigkeit üben eine unwiderstehliche Anziehung; dazu kommt noch ein solches Lustre der Farbe, ein so vollendetes Wiedergeben der glühendsten Sonnenbeleuchtung, wie man es vor ihm kaum für möglich gehalten hat.

Zu Riedel's besten Bildern gehören die oben bezeichneten; sie existiren beide in mehreren Exemplaren, und was bei Andern sonst kaum vorkommt, zeigt hier jedes spätere eine steigende Vollendung und Durchbildung der Farbe. Von der neapolitanischen Fischerfamilie sind drei Originalexemplare mit mehr oder minder bemerkbaren Veränderungen bekannt, sie befinden sich in München, Braunschweig, Halberstadt, und sind auf sehr vielen Ausstellungen gesehen und bewundert worden. Von dem zweiten kennen wir ein Exemplar bei Herrn Brentano-la-Roche in Frankfurt, bei Fräulein von Waldenburg in Berlin.

Das erste ist nach dem Bilde im Besitz des Hr. Lucanus, zunächst für die Kunstvereine zu Braunschweig und Halberstadt, von Professor Gustav Lüderitz geschabt. Der Künstler hat wirklich allen Aufwand von Kunst, Fleiß und Liebe aufgewendet, das schöne Originalbild nicht nur treu, sondern auch in seiner ganzen Frische und Lieblichkeit wieder zu geben, und dabei eine Eleganz der Technik entwickelt, die sein Werk als eins der allerwerthvollsten dieser Gattung stempelt.

Sagert's Aufgabe war wo möglich eine noch schwierigere, wegen der lichten brillanten Sonnenwirkung, bei welcher vieles so unendlich zart gehalten ist, daß es wie ein Hauch erscheint. Und dennoch ist das allerschwierigste, die Gruppe der Mutter mit beiden Kindern, mit so großer Zartheit und Feinheit wiedergegeben, daß man mit vollem Vergnügen das Vorbild darin wiederfindet. Luft und Terrain dürften allerdings ein wenig mehr in Uebereinstimmung mit der Figurengruppe stehen, doch ist auch dieses, für den Kunstverein zu Frankfurt a. M. gestochene Blatt, im Ganzen genommen, als sehr gelungen zu bezeichnen.

Da beide Blätter Seitenstücke bilden, haben sich die Kunstvereine gegenseitig zu einem Umtausche verbunden, so daß jeder Verein nun für eine zweijährige Periode beide Blätter ausgibt. Die Größe des Stiches im Lichten ist 16½ und 14 Zoll Rhn. und es werden auch Abdrücke davon in den Kunsthandel kommen und Vielen noch eine reizende Zimmerzier gewähren.

Halberstadt, 1. Oktober 1848.

Dr. Lucanus.

Literatur.

Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio pubblicate ... dall' Abate Antonio Magrini. Padova 1845. (Vergl. Nr. 11.)

Das vorliegende Werk gehört in die Reihe jener Monographien, die wir, außer dem allgemeinen wissenschaftlichen Eifer, vornehmlich dem Lokalpatriotismus verdanken, der die Ehren der Vaterstadt und der Mitbürger mit frommem Eifer aufsucht und so unbewußt und ungewollt der förderlichste Gehülfe der Geschichte wird. Deutschland ist leider noch nicht sehr reich daran und nicht einmal Holbein und Dürer, geschweige einer der Dii minorum haben sich solcher Beachtung zu erfreuen, die wir in Italien der kleinsten historischen Erscheinung zugewendet sehen. Rechnen wir nun noch dazu, daß solche Schriften in der Regel nicht zum Vortheil, sondern auf Kosten des Verfassers und dann auch noch mit einem glänzenden Aeußern von großem Format, schönem Druck und mit Plänen, Aufrissen und Abbildungen aller Art erscheinen, so dürfen wir in Deutschland schon mit einiger Achtung auf diese Thätigkeit blicken, wenn wir auch überzeugt seyn sollten, daß wir in Plan, Anlage und Ausführung manches anders und vielleicht besser einrichten könnten.

Den Standpunkt, welchen der Vers. des angezeigten Werkes einnimmt, erkennen wir sogleich in seiner Bemerkung über die bisherigen Nachrichten des großen Künstlers, dessen Geschichte der Gegenstand seiner Arbeit ist. „Unbekannt," sagt er, „ist die Herkunft Palladio's und seine Verheirathung, ungewiß sein Wohnhaus in Vicenza, sein Geburtsjahr und der Zuname seiner Familie, der Ort seiner Geburt und die Stelle seines Grabes; wir wissen nichts Bestimmtes über seine künstlerische Bildung, kennen nicht alle seine Werke und scheiden ihm einige mit Unrecht zu; von seinen Schriften sind viele verloren, viele unbekannt. Unbekannt auch ist das Schicksal seiner Söhne und seiner Familie überhaupt."

Was in seinen Schriften und in (zum Theil) unedirten Dokumenten und Briefen sich findet zur Aufhellung der Lebensverhältnisse Palladio's, hat der Vers. in ergänzendem Vortrag (leider ohne eintheilende und die Uebersicht so sehr erleichternde Abschnitte) zusammengestellt. Es ist gewiß erschöpfend und für den Freund der Kunst Palladio's, sowie für die Kunstgeschichte im Allgemeinen eine werthvolle Quelle, namentlich in Bezug auf die Werke. Wir entnehmen daraus u. A.:

Giovanni Andrea (Palladio) Sohn Pietros wurde am 30. Nov. 1518 in Vicenza geboren; Giangiacopo Trissino, der Erbauer seines eignen Palastes in Cricoli, entdeckte gegen 1534 das

Digitized by Google

Genie seines jungen Gehülfen, nahm sich seiner besonders an und gab ihm den Namen Palladio. 1540 machte Palladio die Zeichnung zum Palaste Godi in Lonedo; 1541 ging er zum erstenmale nach Rom; 1543 ordnete er in Vicenza die Straßendekoration beim Einzug des Bischofs Nidolfi; 1545 entwarf er die Zeichnung zur Restauration der Basilika in Vicenza, und führte sie aus 1549; 1554 gab er in Rom sein erstes Werk »l'Antichita di Roma« heraus, 1570 zu Venedig »I Due libri dell' Architettura e i due primi dell' Antichità,« 1575 die Commentare des Cäsar, mit 41 Tafeln; am 19. August 1580 starb er in Vicenza, wo er in der Straße S. Lucia gewohnt hatte, und wurde in S. Corona begraben. Die größte Zahl seiner Gebäude führte er im Venetianischen aus, Kirchen, Paläste, Villen, vornehmlich in Vicenza und Venedig; doch wurde er auch anderwärts bei großen Bauten zu Rathe gezogen, namentlich für den Ausbau von S. Petronio in Bologna und den Palazzo pubblico in Brescia (worüber interessante Dokumente mitgetheilt werden); unedirt blieben seine Studien über den Polybius und nun sind sie verloren gegangen; eine große Anzahl Hantzeichnungen von ihm (nach der Antike, sowie eigne Erfindungen, ausgeführte und nur projektirte) wurde 1839 von Gaetano Pinale der Stadt Vicenza geschenkt, die sie in der öffentlichen Bibliothek aufbewahrt; eine zweite ähnliche Sammlung ist im Besitz des Herzogs von Devonshire in Chiswick. (Von beiden gibt der Verf. ausführliche Verzeichnisse.) Die Werke Palladio's erschienen in Druck und Stich 1740 in Venedig und 1776 in Vicenza, vollständiger 1825 in Paris. Am 19. August 1845 wurden die sterblichen Ueberreste Palladio's aus S. Corona in ein besonders errichtetes Grabmal im allgemeinen Kirchhof versetzt, das von Cav. Giuf. Fabris (in Marmor) ausgeführt worden. Oben steht Palladio, gekrönt vom Genius des Vaterlandes; auf dem Piedestal ist eine Abbildung der Antonianischen Thermen zu Rom in Relief; zu beiden Seiten des Piedestals sitzen (in ganzen runden Gestalten) die Stadt Vicenza, lobsingend und neue Ehrenkränze in Bereitschaft haltend, links aber die Architektur mit Palladio's Entwurf der Rotonda unter einer Hütte. Der Verf. gibt sowohl die Abbildung dieses Denkmals, als der Rotonda, darin es steht; desgleichen auch ein Bildniß Palladio's.

In einem Anhang finden wir sodann eine Folge von 27 größtentheils unedirten Schriften und Briefen Palladio's, unter denen die Korrespondenz wegen des Kirchenbaues von S. Petronio, ganz besonders Aufmerksamkeit verdient, da der Meister der Renaissance hier Gelegenheit findet, sich über die in Italien (so auch bei dem Verf. der »Memorie« ꝛc.) so wenig beliebte »Architettura todesca« auszusprechen. **cf.**

Nachrichten vom September.

Personliches.

In Folge königl. Reskripts vom 14. September wurde die Generalinspektion der historischen und plastischen Denkmäler des Königreichs Bayern wieder mit der Geschäftsangabe der obersten Baubehörde vereinigt, und demgemäß der Professor der polytechnischen Schule zu München, Oberbaurath extra statum Ernst Metzger, der besagten Generalinspektion und des damit verbundenen Referats im Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten enthoben.

Julius v. Schnorr ist noch im Neuen Königsbau zu München beschäftigt mit Vollendung der Nibelungenwände; er wird aber Ende Oktobers nach Dresden zurückkehren. Kaulbach ist von Berlin nach München zurückgekehrt. Er hat sich bei seiner Arbeit in Berlin der neuerfundenen Stereochromie bedient und rühmt diese Malart unbedingt vor allen ihm bekannten Malarten, da sie dem Künstler die vollkommenste Freiheit gebe, sein Werk ganz nach Wunsch und Kräften zu vollenden. Die Mittel dazu hat er, nach seiner Angabe, von Prof. Fuchs in München erhalten, der namentlich durch eine neue, der Oxydation unzugängliche Glasauflösung der Erfindung einen höhern Werth beigelegt haben soll. **cf.**

Am 6. September ist Thorwaldsen's Sarg von der Frauenkirche zu Kopenhagen, wo er im März 1844 beigesetzt worden war, in Prozession Nachmittags 5 Uhr in das von dem Meister gestiftete Museum gebracht worden, wo ihm das einfach schöne, mit Lilien geschmückte Grab im Hofe aufnahm.

Unter den 3423 nach Havre transportirten Theilhabern am Pariser Juniaufstand befinden sich 150 Künstler, davon 36 Maler.

Akademien und Vereine.

Amsterdam. Die hiesige Gesellschaft für Architektur hat in einem unterm 18. August d. J. ausgegebenen Programm folgende Aufgabe gemacht: ein Theater für eine große Stadt, um Trauer- und Lustspiel, Oper und Ballet aufzuführen; mit 2000 bis 2500 Plätzen. Außer der Bühne von genügender Breite, mit 23 Metres Tiefe, sowie den erforderlichen obern und untern Räumen für das Spiel der Maschinen, muß das Gebäude noch Niederlagen und Magazine für die Dekorationen, Kostüme und andere unvermeidliche Gegenstände, die Toilettenzimmer für die Schauspieler, Figuranten und andere Dienstpersonen des Theaters, die Ateliers für die Maschinisten, die Zimmerleute und die Maler enthalten. Sodann einen Saal mit Sprachzimmer für die Direktion, eine Bibliothek, Foyers, eine Wachtstube, eine Wohnung für den Verwalter und überhaupt alle Zimmer und Lokalitäten, welche in einem modernen, gut eingerichteten Theater unentbehrlich sind. Die Wagen müssen bedeckt aufahren können, ohne jedoch die Fußgänger zu belästigen; die Gegenzänge und andere Verbindungen müssen genügend und leicht zugänglich seyn. Das Terrain wird voraussichtlich einen festen Boden darbieten, welcher keine künstlichen Grundlegungen nöthig macht. — Man fordert die Pläne der Erdgeschosses und einer der Galerien, die Zeichnungen der Hauptfacade und einer der Seitenfacaden, die Längen- und Querdurchschnitte und endlich die Einzelheiten, welche der Verfasser für nöthig hält. Es ist nicht durchaus nothwendig, daß die Zeichnungen gerauscht oder gemalt sind; aber der Entwurf sollte von einem erklärenden Texte begleitet seyn, der, sowie die In- und Umschriften der Pläne, in französischer Sprache zu verfassen ist. Der vorzüngte Maßstab der Grundrisse soll 5.000 vom Metre, der der Aufrisse und Durchschnitte 7.500 vom Metre seyn. Ein Preis von 500 holl. Gulden wird dem Verfasser desjenigen Plans zuerkannt, den das Urtheil der Behörde für den besten erklärt. Zum Konkurs sind alle Künstler, ob inländische oder fremde, eingeladen. Der Termin für die (postfreien) Einsendungen bei dem Sekretariat der Gesellschaft in Amsterdam ist der 1. November 1849. Der Name des Verfassers steht bei in einem verschlossenen Zettel, der zugleich das Motto enthält, das der Arbeit zu geben ist. Das Memoire und die Inschriften der Zeichnungen sind von fremder Hand zu schreiben. Das gekrönte Werk ist Eigenthum der Gesellschaft; der Verfasser macht sich anheischig, seine Zeichnungen in der bezeichneten Zeit behufs ihrer Veröffentlichung durch den Stich in verjüngtem Maßstab zu wiederholen.

Kunstanzeige.

In C. W. Kambohr's Hofkunsthandlung zu Braunschweig ist so eben erschienen:

Neapolitanische Fischerfamilie, nach einem Gemälde von A. Riedel in Rom, gestacht vom Professor Gustav Lüderitz in Berlin; 16½ Zoll breit, 14 Zoll hoch und zu folgenden Preisen zu haben:

Abdruck auf Velinpapier mit vollständiger Unterschrift 3 Thlr., auf chinesisch Papier 3½ Thlr. Mit offener Unterschrift 4 Thlr., desgl. auf chinesisch Papier 4½ Thlr. Abdruck nur mit leichter Schrift 4½ Thlr., auf chinesisch Papier 5 Thlr. Vor aller Schrift 5 Thlr. Vor aller Schrift auf chin. Papier 5½ Thlr.

Als Seitenstück: **Die Neapolitanerin** nach A. Riedel von H. Sagert.

Abdruck auf Velinpap. mit vollständiger Unterschrift 3 Thlr., desgl. vor aller Schrift 5 Thlr.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 55. Donnerstag den 9. November 1848.

Italienische Kunstgeschichte.

(Vergl. Nr. 47.)

11) Della Chiesa cattedrale di Prato. Descrizione corredata di notizie storiche e di documenti inediti. Prato, 1846. 307 S. u. 10 Kupfert. 8.

Vor mehreren Jahren hat mein vertheilter Freund Gaye über drei kleine Schriften des Canonicus F. Baldanzi in diesen Blättern (1836, Nr. 90, 91) Nachricht gegeben, während ich selbst einer spätern Arbeit desselben über ein Gemälde des Filippino (1842, Nr. 77) erwähnte. Ein größeres, gleich den früheren anonymes Werk von diesem um die Kunstgeschichte seiner Heimath verdienten Manne liegt mir gegenwärtig vor, die Geschichte und Beschreibung des Doms von Prato, welcher durch die eigenthümliche Zierlichkeit und pittoreske Wirkung seiner Architektur nicht minder als durch die schönen Kunstsachen, die er enthält, unter den toscanischen Kirchen einen Ehrenplatz einnimmt und eine so sorgfältige und vollständige Schilderung in jeder Hinsicht wohl verdiente. Die Kirche ist im Basilikenstyl mit drei Schiffen; der älteste Theil derselben, das vordere Langschiff, hat acht Säulen mit Rundbogen, während dessen um drei Stufen höherliegende Fortsetzung erst zwei Pfeiler, dann noch ein Säulenpaar und in dem Chor und den anstoßenden Kapellen Spitzbogenkonstruktion zeigt. Säulen wie Pfeiler bestehen aus zugeschnittenen Blöcken jener Gattung Marmor, die man Verde di Prato nennt und welche mit dem in Rom Serpentin gebräuchlichen antiken Marmor Aehnlichkeit hat, eine Steinart, die seit den ältesten Zeiten des Mittelalters in Toscana vielfach zu architektonischen wie zu ornamentalen Zwecken verwandt worden ist. Die Kapitelle sind von dunkelgrauem Sandstein. Das sonstige Material ist Kalkstein in großen Parallelogrammen; die Façade aber, sowie die obern Seitenwände des Langschiffs und die obere Hälfte des Glockenthurms zeigen diesen Kalkstein abwechselnd mit horizontalen Streifen jenes grünen Marmors, wie man auch anderwärts an toscanischen Kirchen sieht. In derselben Weise ist die reichverzierte vertiefte Hauptthüre im Spitzbogenstyl gebaut. Der Thurm erinnert in seinem obern Theil einigermaßen an Giotto's Campanile. An demselben wie an dem ganzen Gebäude zeigt sich eine Verbindung des Rundbogenstils mit dem germanischen, wobei die ältern Theile dem ersten angehören. Aus welcher Zeit diese ältern Theile stammen, ist nicht mit Gewißheit zu ermitteln: die erste der bisher bekannten Urkunden, welche der Kirche (»Canonica de plebe S. Stefani et Sti Johis Baptistae q. edificata in loco burgo de cornioo) erwähnt, ist eine Schenkung vom Mai 1048. Die erwähnte Vergrößerung ward im Jahr 1317 beschlossen, nachdem ein Versuch, die Reliquie des Gürtels der Madonna, welcher die Pratesen seit den letzten Dezennien des 12ten Jahrhunderts große Verehrung widmen, zu rauben, die Erbauung einer neuen Oberkapelle zur Aufbewahrung derselben wünschenswerth gemacht hatte. Man schreibt diesen Theil des Gebäudes, dessen Styl den Uebergang zum germanischen Styl zeigt, dem Giovanni Pisano zu; durch zweifache Stufenreihe gegen das ursprüngliche Langschiff erhöht, läßt er auch im Detail eine verschiedene Konstruktion erkennen. Im Jahr 1330 war der Bau noch nicht vollendet; im Jahr 1335 wurde die regelmäßigere Anlage des anstoßenden geräumigen Platzes beschlossen; in den Jahren 1356 bis 57 die Belegung der Außenwände mit den schon bezeichneten Marmorstreifen und die Erhöhung des Glockenthurmes, durch Niccola di Cecco aus Siena und seinen Sohn Sano zur Ausführung gebracht. Als man im Jahr 1365 den Bau der neuen Kapelle für den Sacro Cingolo begann, zur Linken des Langschiffs gleich beim Eintritt in die Kirche, ward auch die gegenwärtige Façade in Angriff genommen, deren Bau aber richtiger Ausschmückung sich bis zum Jahr 1457 hinzog.

Soviel, später theilweiser Veränderungen nicht zu erwähnen, über die Baugeschichte dieser schönen Kirche. Von den Kunstschätzen, welche sie enthält, sind die Fresken des Angiolo Gaddi in der Kapelle des Cingolo und jene des Fra Filippo Lippi in der Chorkapelle die berühmtesten; ich darf sie hier übergehen, da sie so oft beschrieben sind. Einiger andern Werke mag dagegen Erwähnung geschehen. In der Kapelle des Cingolo ist die Bildsäule der Madonna mit dem ihr die Krone aufsetzenden Kinde zu bemerken, eine Skulptur voll großartiger ernster Schönheit und, bei aller herkömmlichen Strenge, freier Bewegung und geschickten Faltenwurf, so daß das Ganze einen bedeutenden Eindruck macht. Sie wird dem Giovanni Pisano zugeschrieben und hat alle Merkmale des Styls dieser Schule. Von den übrigen derselben beigemessenen Skulpturen, unter denen das Basrelief mit dem Tode der Madonna das bedeutendste, wenn es auch feinesweges zu den vorzüglichsten Arbeiten dieser Zeit gehört, handelt Cicognara. Das Erzgitter, welches die Kapelle von der Kirche scheidet, ist ein treffliches Werk, welches in den geschmackvollen und reichen Ornamenten an Ghiberti erinnert. Es ward, gemäß einem Dokument vom 4. Oktober 1438, zuerst dem Florentiner Bildhauer Tommaso di Bartolommeo übertragen; Lorenzo di Medici, der Bruder Cosimo's des Alten, übernahm das Schiedsrichteramt in Betreff der Arbeit und des Lohnes. Sechs Jahre drauf aber findet sich ein neuer Kontrakt mit dem Florentiner Goldschmied Bruno di Ser Lapo, welcher unter dem Beistand Brunnelleschi's, Ghiberti's, Guarienti's und Niccolò's von Arezzo das Begonnene fortsetzen und verbessern sollte. Er lieferte das Werk bis zu der ersten obern Leiste; die Vollendung mittelst des Frieses und der denselben umgebenden meisterhaften Verzierungen ward im April 1461 dem Pasquino di Matteo da Montepulciano anvertraut, welcher als Metallgießer in Prato lebte. Im Jahr 1464 scheint das Ganze fertig gewesen zu seyn.

Die Kirche hat zwei Kanzeln, eine im Innern, die andere an der Außenseite, beide Werke berühmter Künstler. An der ersteren arbeiteten im Jahr 1473 Antonio Rossellini und Mino da Fiesole; von jenem sind unter den Reliefs in Marmor die Himmelfahrt Maria und zwei Darstellungen aus der Geschichte des h. Stephan; von Mino die beiden Geschichten

Digitized by Google

aus dem Leben des Täufers, welche keineswegs zu seinen bessern Arbeiten zu zählen sind. Der Preis für die letzteren, um vieles geringer als für Rossellini's Leistungen, ward durch Verrocchio und den schon genannten Pasquino bestimmt. Weit interessanter und schöner ist die äußere Kanzel, welche an der südwestlichen Ecke der Façade eine so malerische Wirkung macht. Bereits im Jahr 1330 ward ihre Errichtung beschlossen, um der frommen Menge, welche die Kirche nicht mehr zu fassen vermochte, die verehrte Reliquie zu zeigen. Ob damals die Ausführung unterblieb, ob das angeführte Werk nicht genügte, ist ungewiß; am 14. Juli 1428 aber übertrugen die Bauaufseher dem Donatello und Michele di Bartolommeo (Michelozzo) die gegenwärtige Kanzel. Kaum brauche ich an das Letztern Theilnahme an einem andern Werke seines Meisters, dem Denkmal Balthasar Cossa's (Papst Johann XXIII.) im Baptisterium zu Florenz, zu erinnern. In dem im Archivio diplomatico zu Florenz aufbewahrten, von Baldanzi zuerst mitgetheilten Kontrakt vom 27. Mai 1434 wird übrigens Donatello allein mit Namen aufgeführt: »— — promiserunt circha provvisionem et complementum Perbii fiendi et complendi per infrascriptum Donatum et alios ex una parte remanserunt in hac compositione et pactum hoc modo confirmarunt vid. quod Donatus Nicolai magister intagli et lapidum habeat et hinc debeat pro suo Labore et salario cuiuslibet Laborerii vid. vulgariter loquentes per ciascuna storia delle tavole del marmo cioè dello intaglio delle figure que erunt eius manu propria posite in et seu ad dictum Perbium florenos aurei viginti quinque pro qualibet ad rationem librarum quatuor (4 Lire) pro quolibet floreno: et hec de comuni concordia inter dictas partes solempni stipulatione vallat et confirmata quas pecunie quantitates ex nunc computatas haberi voluerunt in declaratione fiendas per magistrum Laurentium (Ghiberti) arbitrum dictarum partium cuius auctoritas non obstantibus predictis ex pacto firma maneat et stet.« Der Preis für die sieben Reliefs beslief sich auf 175 Florene, die Kosten des ganzen schönen Werkes auf 330. Vasari, Borghini, Cicognara u. A. reden von der Trefflichkeit der Skulpturen; einige derselben, die tanzenden und musizirenden Engel, sind den glücklichsten und anmuthigsten Arbeiten Donatello's beizuzählen. Die Form der Kanzel, welche auf einem massiven, die Ecke der Façade bildenden Pfeiler ruht und sich der Architektur der Kirche mit vielem Geschick anschließt, ist nicht minder zu loben als die weise Mäßigung im Anbringen der Ornamente.

Die vorliegende Schrift enthält noch eine große Menge Angaben, welche sich theils auf Kunstsachen beziehen, wie Bicci di Lorenzo's Fresken in der Kapelle Manassei, Rudolfo Ghirlandajo's Assunta, die farbigen Fenster u. s. w., theils die Geschichte der Kirche erläutern, welche einst eine Propstei war und als solche unter andern den in Fra Filippo's Wandgemälden dargestellten Carlo de' Medici, Sohn Cosimo's des Alten, den rühmlich bekannten Erzbischof Lodovico Beccadelli und den Kardinal nachmaligen Großherzog Ferdinand zu Vorstehern hatte, seit 1653 aber mit dem Bisthum Pistoja als zweite Kathedrale vereinigt ward. Die beigefügten Kupfertafeln geben architektonische Darstellungen, sowie Abbildungen einiger der Kunstwerke, von denen die Gruppen aus Fra Filippo's Fresken bereits in einer der Eingangs genannten früheren Schriften enthalten waren.

Rt.

Die Kunstausstellung in München. 1848.

Zweiter Artikel.

Als ich vor etwa fünfundzwanzig Jahren noch München kam, waren es neben den großen eben begonnenen monumentalen Werken vornehmlich die Arbeiten von Peter Heß, die mich mit hoher Achtung erfüllten und mir eine Freude gaben, die ich bis dahin nur vor den Gemälden alter Niederländer empfunden hatte. Daß im Verlauf eines Vierteljahrhunderts meine Achtung und meine Freude dieselben geblieben, ist nichts Besonderes; aber daß die Kunst des Meisters, der sie hervorrief, noch auf derselben Höhe steht und selbst durch die gefährlichen großen Aufgaben aus Rußland nicht beeinträchtigt worden, weder im Gedanken, noch in der Ausführung, das ist gewiß ein seltner Fall, der Zeugniß ablegt von der gesunden Kraft des Talents, das mit Recht eine der ersten Ehrenstellen in der Geschichte unsers Berufes einnimmt. Ich rede nicht von den vierzig Oelskizzen zu den Wandgemälden aus dem griechischen Befreiungskampfe; sie sind bereits ausführlich besprochen in diesen Blättern. Ich habe ganz besonders die drei kleinen Scenen aus Rußland vor Augen, in denen sich die Vorzüge des Meisters aufs glänzendste zeigen. Unter diesen obenan steht die Gabe, die eigenthümlichen nationalen Züge mit einer Schärfe aufzufassen und mit einer Sicherheit und Wahrheit wiederzugeben, wie von den Neuern keiner, und zwar so, daß die nationalen Züge nicht etwa die individuellen überdecken, sondern wirklich erst eine scheinbar unerschöpfliche Fülle von Individualitäten zur Entwickelung bringen. Ein zweiter Vorzug besteht in der außerordentlichen Wirkung, welche P. Heß selbst mit ganz kleinen Figuren hervorbringt; so wahr ist seine Darstellung, so empfunden jede Bewegung, so lebendig der Ausdruck in allen, daß uns an den sinnlichen Maßstab nichts erinnert und wir vor der Wirklichkeit stehen. Endlich steht ihm zu alledem eine Technik zu Gebote, welche die schwierigsten Aufgaben mit Leichtigkeit und Anmuth löst, und während ein feines Gefühl über Licht, Stärke, Durchsichtigkeit und Flüssigkeit der Farben und freie, breite Formengebung gebietet, dient ein bewundernswürdig scharfes Auge und eine sichere, feste Hand der genauesten Ausführung bis in die kleinsten Theile.

Das bedeutendste der drei kleinen Bilder von P. Heß ist eine Kampfscene aus dem Rückzug der französischen Armee aus Rußland 1812. Vor uns ein weites schneebedecktes Feld, über dessen unebenen Boden sich links der Zug der Verwichtung gewichen Armee unter Mühseligkeiten aller Art (nach der Liste des Bildes) fortbewegt. Rechts im Hintergrunde sieht man einen Schwarm Kosacken den Zug anfallen. Aus der Stellung einzelner Soldaten im Vordgrund ergibt sich, daß der Angriff sich über einen größern Theil der Linie ausdehnt. Während nun die Wagen mit Kranken und Verwundeten mühsam durch den tiefen Schnee fortgeschleppt werden, Kanonen, die schadhaft geworden, mit ihren gefallenen Pferden den Weg versperren, hat eine kleine Schaar Flüchtlinge sich um ein kärgliches Feuer gesammelt, um — einen möglichst sanften Tod zu finden. Da liegt auf seinem todten Pferd ein für immer entschlummerter Offizier, den wir nach seinen Abzeichen und dem reichen Reisenecessaire neben ihm für einen Obergeneral halten dürfen; daneben liegt über einem erstarrten und verhungerten Säugling eine erfrorne Mutter. Auf dem Wagen daneben erspäht sich zur Abwehr der nahenden Gefahr ein blutender matter Krieger, ein anderer, ein polnischer Lancier, hält vom Wagen sein Gewehr. Vor ihnen steht eine Gruppe von drei Soldaten (unter denen ein Bayer), die sich bereits zur Gegenwehr gerüstet und mit gespanntem Hahn den Feind erwarten; im Schnee aber nahe bei ihnen liegt ein französischer Chasseur, halb erfroren und aus vielen Wunden blutend, offenbar dem Tode verfallen, dem er sich nur noch einmal entrafft, um mit blanker

Digitized by Google

Waffe und kämpfend zu sterben. Es ist ein tieferschütterndes Gemälde, ausgeführt wie von der Wahrheit selbst, so daß man jeden Zug, ja jeden Gedanken der Dargestellten erkennt; und doch ist das ästhetische Gefühl nirgend verletzt — wie viel auch der Gegenstand Gelegenheit bot zu aufreizenden Gräuelszenen — und das aufgerufene Mitgefühl findet die Beruhigung, daß eine Heldenseele im Kampf mit den Elementen und menschlicher Uebermacht wohl unterliegen, aber nicht untergehen könne.

Die beiden andern Bilder sind heiterer Natur. Das eine bringt uns in den Vorhof einer russischen Dorfschenke, die, wie eine Alpenhütte aus Baumstämmen zusammengefügt, ein äußerst ärmliches Ansehen hat. Vor der Thüre sitzt eine Bäuerin mit ihrem Kind, deren reiches Kleid dagegen ziemlich auffallend absticht. Ein Offizier auf einem Bauernwagen beabsichtigt einzukehren und zwei Knechte geben sich Mühe, die Pferde nach dem ohne besondere architektonische Kennzeichen aufgeführten Eingang zu lenken. Das Bewundernswürdigste an diesem kleinen, fast ganz inhaltlosen Bilde sind die beiden Pferde, die mit einer Lebendigkeit, Feinheit und Vollkommenheit gezeichnet sind, daß man nicht müde wird, sie zu sehen. Interessanter ist der andere, obschon verwandte Gegenstand. Wir befinden uns mitten in einem Dorf, in der Nähe einer Stadt, deren Thürme man in der Ferne sieht. Links steht ein Wirthshaus, vor dessen offener Thüre unter einer Art Vorhalle eine Bauerngesellschaft sich mit Thee, Schnaps und Saitenspiel vergnügt; denn obschon die eine junge Bäuerin eine Pelzjoppe anhat, so ist es doch Sommer, und der Staub und die trockene Luft, und die spielenden Kinder zur Rechten zeigen uns eine durchaus sommerliche Physiognomie. Die Straße her kommen einige Fuhrwerke von Bauern, die vom Markte heimkehren. Ein freundlicher Verkehr zwischen den jungen Burschen auf dem ersten derselben und der Gesellschaft vor der Schenke gibt sich kund, und wir sehen, daß „Wein, Weiber und Gesang" auch jenseit des Niemen die Philosophie des Lebens konstituiren.

Neben diesen Werken, die hinter einem durchaus anspruchlosen, ja fast unscheinbaren Aeußeren, einen bleibenden Werth bergen, nehmen sich die brillanten Bilder der Belgier und Holländer, bei allem Aufwand von Licht und Farbe, doch sehr dürftig aus. Es ist wahr, man bleibt vor den Dingen stehen, als wären sie von Bedeutung, weil die kräftigen Farbentöne, die starken und doch harmonischen Gegensätze und die natürige Haltung im Ganzen den Sinnen wohl thut. In der Nähe betrachtet erschinen sie mehr oder weniger als Fabrikate, nach einem angenommenen Schema ohne sonderliches Gefühl ausgearbeitet und nur mit unlängbarem Geschick vollendet. Dieß gilt vornehmlich von den Arbeiten von Brackelaer, dessen „Bänkelsänger." „Bildbiebe" u. s. w. kaum einen Schein von individueller Charakteristik und lebendiger Auffassung der Natur haben, während Farbe und Vortrag an gute alte Bilder erinnert. Gallait's Gemälde, ein Mönch der Arme speist, ist abgesehen von der wohlfeilen Sentimentalität, so unanmuthig, ja geschmacklos in der Anordnung, so ausnehmend schwach in der Zeichnung, daß es Niemanden einfallen wird, vor einem Werke des berühmten Meisters von der Abdankung Karls V. zu stehen. Ihm schließt sich in der Art und Virtuosität der Technik, wie im Maße des Geschmacks „der in Andachts versunkene Trappist" von Verreydt an; daß es sich in der Kunst um eine Schönheit der Anordnung handelt, daß es Linien, Formen, Bewegungen gibt, welche erst das Machwerk in die Reihe der Kunstwerke heben, daß diese alle nicht allein hingeschrieben, sondern auch empfunden seyn müssen, das scheint nicht im Gesetzbuch dieser Schule zu stehen, die ihre ganze Kraft in einem fertigen Vortrag und einer möglichst vollkommenen äußerlichen Wirkung erschöpft. Es verletzt z. B. einen unstreitig durchgebildeten Künstler, wie Verreydt, nicht, wenn in seinem Bilde des betrachtenden Mönches die durch den Rahmen abgeschnittenen Beine eines kolossalen Kruzifixes von oben hereinragen und den leeren Winkel ausfüllen.

Wendet man sich von einem solchen Gemälde zu einem, in welchem sich die Elemente der deutschen Schule rein erhalten, etwa zur Kartenschlägerin von Kirner, so vergißt man gern, daß die Darstellung Einen in den Moment peinlicher Spannung versetzt, und daß die ganze geistige Wirkung des Bildes an die Lage der Karten gebunden ist, ohne Aussicht auf irgend eine ernste oder heitere Macht, die der abergläubischen Pesse ein Ende macht, und erfreut sich an der unbefangenen Schilderung wirklicher Zustände und Menschen, an der Liebe, mit welcher das Werk durchgeführt ist in Zeichnung, Färbung und Haltung, und an dem Schönheitssinn, der aus der ganzen Anordnung spricht. Auch Kaltenmoser's Schwarzwälder Bauernstube, obschon da der Fleiß der Ausführung den Genuß am Bilde fast geschwächt, fesselt uns, wenn wir sonst einen Sinn für gemüthliches Leben und für das kleine Glück der Menschen haben, durch die Innigkeit, mit welcher der Künstler sich in seinen Gegenstand versenkt, durch die Liebenswürdigkeit seiner Menschen und die Ansprechlosigkeit, mit welcher sie handelnd auftreten.

Den einer ganz andern Seite sucht uns Augendas zu interessiren. Das sind weder zeitgenöss Zustände, noch liebenswürdige Menschen, die er uns schildert; und seine Absicht ist nicht darauf gerichtet, die Mittel der Kunst für den Anblick des Schönen zu erschöpfen. Wilde Indier vom Stamme der Peguenches, die eine Meierei in den Pampas von Buenos-Ayres überfallen und geplündert haben, flüchten sich mit ihrer Beute, werden aber von den Landbewohnern (Gauchos) verfolgt, die bemüht sind ihnen die Schätze, namentlich die geraubten Weiber wieder abzunehmen. Auf den ersten Blick wird man inne, daß der Künstler während seines Aufenthalts in Südamerika Scenen der Art erlebt haben muß, die ihm die mannigfachen individuellen Züge der Darstellung an die Hand gegeben; dabei hat er es verstanden, durch die Kühnheit der Stellungen und die Leidenschaftlichkeit der Bewegungen bei Menschen und Thieren die wilde Verwirrung, die stürmische Hast der Fliehenden, die Angst der Geraubten, die Wuth der Verfolger zur Anschauung zu bringen. Inzwischen wird er es dem Beschauer verzeihen, wenn ihn vor solchen Bildern aus der neuen Welt eine Sehnsucht nach den Wundern der Tropenländer nicht befällt.

Wie glücklich sind wir dagegen in Deutschland! Man wende sich nur eben ein wenig links und sehe das sorglose Mägdlein am Brunnen von Emde, das nichts zu fürchten hat, als daß die spärlich rinnende Quelle den Krug nicht füllen werde (ein übrigens durch unbefangene Auffassung der Natur, durch weiche Zeichnung und durch lichte Färbung ansprechendes, wenn auch nicht sehr bedeutendes Gemälde). Oder auch in Italien, wo wie bei dem Mädchen am Brunnen von Storch, keine andere Gefahr droht, als die verhaltene Gluth dunkler Augen, vor welcher uns der Künstler offenbar nicht hat warnen wollen durch sein mit großer Liebe und Sorgfalt ausgeführtes Bild südlicher Reize.

Bedenklicher sehen ist es bei dem Rattenfänger von Hameln,

„der selbst die Wilden bezwingt,
wenn er die goldnen Lieder singt."

Das Gemälde von ziemlich großen Dimensionen und sehr vielen Figuren ist von Teichlein, aus München. Es ist auf einen ziemlich weiten Standpunkt des Beschauers berechnet, auf welchem die Einzelheiten in Form und Zeichnung verschwinden und nur der Gesammteindruck der Komposition und der Färbung bleibt. Es ist dieß zu bedauern, sowohl um des Gegenstandes, als um seiner Auffassung willen, in welcher ein Reichthum von Gedanken und Motiven ist, die eine ernste und gründliche Durchbildung wohl verdienten. Der Künstler verlegt die Darstellung aus dem

Digitized by Google

bekannten Gedicht von Goethe vor das Thor einer mittelalterlichen Stadt, an die Stelle, wo die Wege sich theilen, der eine rechts (wenn man aus der Stadt kommt) zur Kirche, der links zu einem öffentlichen Spaziergange führt; ein tiefer gelegenes Wasserbecken nebst Brunnen nimmt die vorderste Stelle im Vordergrund ein. Auf dem, in einer Erhöhung gehaltenen Wege zur Linken geht tänzelnd der Rattenfänger, in Scharlach gekleidet, das Glockenspiel spielend, das alle Welt in seine Zauber bindet. Ihm voraus eine ausgelassene Kinderschaar, mit einem Narren an der Spitze, und sichtlich über ihr Alter hinaus zu wilden Begierden fortgerissen. Ueppige Frauen umgeben den Rattenfänger und hängen sich an ihn mit lüsternem Blick, den er zu fesseln sucht durch Gegenblicke, wüste Weiber aus dem Volke schließen sich ungehindert an die Frauen von Stande an. Rechts aus der Vorhalle der Kirche sucht ein Mönch mit erhobenem Kruzifix die Verirrten zu warnen und zurückzuleiten; bei Einigen gelingt es ihm und namentlich sieht man eine Familie in Trauerkleidung mit Abscheu sich von der weltlichen Lust abwenden; ein junges Bürgermädchen, obschon mit dem Gesangbuch bewaffnet, kann doch kaum der Begierde widerstehen, wenn nicht ihr Begleiter, ein frommer Schlossergesell, den Abfall verhindert. Das Schwanken zwischen Lust und Pflicht ist noch in verschiedenen Figuren und Gruppen ausgedrückt; aber als abschreckendes Opfer des in der Regel ungleichen Kampfes sitzt mit einem Säugling auf dem Schooß, und einem Strohkranz im Haar eine Wahnsinnige, in der Mitte des Bildes, wo die Wege sich scheiden. Hier ist der Gedanke des Künstlers klar und ergreifend; weniger entschieden spricht er aus der Gruppe Wäscherinnen im Vorgrund, die an dem Vorgange Theil nehmen, ohne übrigens neue Beziehungen zu zeigen. — Die Farbenwirkung im Allgemeinen ist angenehm und harmonisch; allein gegen Behandlung und Durchführung muß die Kunk nachdrückliche Zweifel erheben. Möge der Künstler das Talent, das unverkennbar in seine Hände gelegt ist, der Mühe werth halten, daß es nach allen Seiten möglichst befriedigend ausgebildet werde.

Bemerkungen.

„Wir fassen — sagt ein Denker, Gruppe, der über die malerische Wahrnehmung Treffliches geschrieben — von neuen Gegenständen nicht mehr auf, als wir bereits Vergleichungspunkte zu ihnen mitbringen. Dieselben Phänomene sind oft nach einander von vielen und wohl gar gleich ausgezeichneten Forschern beobachtet worden; aber sie sprachen nicht zu ihnen und Jene wußten ihnen nichts abzufragen, bis endlich Derjenige kam, welcher denallein fruchtbaren Vergleichungspunkt in sich trug."

Jede Zeit schafft sich die ihrer würdigen Künstler in allen Sphären. Die unsrige produzirt eine Unzahl verschiedener Talente und diese produziren hinwieder eine Unzahl von Werken. Das meiste fällt der Konkurrenz, der Merkantilspekulation, der Fabrikation, dem Markt anheim. Man klagt, wie bei der Industrie, über zu großen Zudrang, Ueberfetzung. Wir sehen nicht, daß zu viele Sterne erster Größe am Kunsthimmel glänzten; die hohen Namen werden sich immer rar machen. Unsere Zeit belohnt die Matadore reichlich mit Ehre und Gold. Nicht Jeder kann groß werden; es fehlt am Angedornen, an der innern Entwickelungs- und Triebkraft, am günstigen Element, an der tüchtigen Schule, an leuchtenden lebenden Vorbildern; denn der vor Augen schaffende Meister ist immer viel lehrreicher, als der größte Reichthum und Schatz bereits geschaffener Meisterwerke. — Aber dahin kann jeder Zögling durch gewissenhafteste Ausbildung seines Eigenen, ihm am besten Gelingenden kommen, daß er nicht fabrikmäßig Dasjenige schaffe, was jeder Andere auch schaffen könnte. Dazu gehört aber Selbstkenntniß, Selbstbeschränkung, kann unausgesetztes, forgsamstes Studium Dessen, was er zu dem Gelingen machen will, in der Natur und an ausgereiften Vorbildern. So wird er sich ohne Weiteres im Schwall der Genossen bemerklich machen; ja sie selbst werden ihn unterscheiden.

Nachrichten vom September.

Kunstverkauf.

London. Die Versteigerung in Stowe, dem reinen Gläubigern verfallenen Landsitze des unglücklichen Herzogs von Buckingham, hat bei der Gemäldesammlung besonders Zuspruch gefunden. Diese Sammlung zeichnet sich namentlich durch mehrere treffliche Rembrandt aus. Darunter befand sich auch das berühmte „Shannon-Portrait Shakespeares," welches bei einem Literatoren Englands für das Ähnlichste des großen Dichters gilt. Es wurde um 355 Guineen für den Grafen von Ellesmere ersteigert. Das Bild gilt als ein Werk von Burbage, dem bekannten Schauspieler und Freunde Shakespeares, welcher als Dilettant Malerei trieb.

Museen und Sammlungen.

München. Das hiesige Antiquarium hat eine höchst schätzbare Bereicherung gemacht. Der Glockengießer Bortolini in Zugsisdorf hatte von seinem Bruder in Eichstädt unter anderen eine alte Schale von Metall geerbt, die er — die darauf befindlichen Figuren nicht achtend — als Glockenspeise seinem Ofen zuzuschicken gab. Beim ersten Bruch aber erkannte dieser, daß das Metall Silber sey und Bortolini verkaufte die Schale an den Silberarbeiter Konstantin in Zugsisdorf um den Silberwerth. Dieser aber, der den Kunstwerth der Schale bemerkte, erkannte, daß es dem königl. Antiquarium an, von welchem es auf Antrag des Vorstandes, Hofrath Thiersch, um 75 Dukaten angekauft wurde. Die Schale hat die Gestalt einer Tasse ohne Henkel (σκύφος, κύπελλον) und einen Durchmesser von 6 Zoll; die Außenseite ist mit einem geschnittenen Relief geschmückt, das die ganze Höhe der Schale einnimmt, und als ein kostbares Ueberbleibsel altgriechischer Toreutik zu betrachten ist. Wir sehen eine Reihe männlicher und weiblicher Figuren, in der Mitte einen jugendlichen Krieger, sitzend und umgeben von Bewaffneten und von Gefangenen in deren Händen. Einer der letztern ist im Begriff der Waffen, deren Sitz sichtbar ist, geopfert zu werden; doch scheint der Held das Begnadigungsmoment auszusprechen. Zu beiden Seiten dieser Gruppe sieht man stehende Knaben mit Kindern, und rechts zunächst der Mittelgruppe einen Priester mit einem Schwert in der Hand. Das Reliefwerk der Figuren weist dieselben ins heroische Zeitalter, die männlichen sind ärbeitsvoll unbekleidet, die weiblichen sind zum Theil in weite Mäntel gehüllt. Noch einer von Hofrath Thiersch (in einem Vortrag der Akademie der Wissenschaften, Abhandl. der I. Kl. d. k. Akf. d. Wi. V. Band, II. Abth.) gegebenen Deutung haben wir hier Hyrrhus vor uns, den Sohn des Achilles, nach der Eroberung von Troja, umgeben von seinen Myrmidonen, welche die gefangenen Trojaner der Schutzgottheit seines Vaters, Pallas Athene, zum Opfer bringen. Zur Linken sodann sieht man Andromache, die Witwe des großen Feindes seines Vaters und seine ihm zugefallene Kriegsbeute, und bei ihr den kleinen Astyanax, der vergeblich nach der jammernden Mutter die flehenden Hände emporhebt. An der entgegengesetzten Seite sitzt Polyxena, die bestimmt war, dem Schatten des Achilleus geopfert zu werden, den man auch in schwachen Umrissen angedeutet sieht. Nach Thiersch's Meinung gehört die Vase in die beste Zeit der griechischen Skulptur und ist vielleicht eine Nachbildung der berühmten toreutischen Vase des Mys, für welche Parrhasius die Zeichnung gemacht hatte. — Der Abhandlung des Herrn Hofrath Thiersch ist eine treue Abbildung beigegeben. ek.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 56. Donnerstag den 16. November 1848.

Italienische Kunstgeschichte.

12) Dell' Architettura in Vicenza. Discorso con Appendice critico-cronologica delle principali sue fabbriche negli ultimi otto secoli. (Von Ab. Antonio Magrini.) Padua, 1845. 64 S. 8.

13) Scritture inedite in materia di Architettura di Onorio Belli, Ottavio Bruto Orefici, Ottone Calderari, corredate di cenni storici ed annotazioni dell' Abate Antonio Magrini. Padua, 1847. 64 S. 8.

14) Il Teatro Olimpico nuovamente descritto ed illustrato dall' Ab. A. Magrini. Padua, 1847. 100 S. mit 1 Kupfertafel. 8.

15) Degli Architetti e Scultori Bassanesi. Memorie raccolte dall' Ab. A. Magrini. Bassano, 1847. 27 S. 8.

Das ausführliche und fleißige Werk des Abate Magrini über Palladio, welches ich in diesen Blättern (Nr. 11 und 13) zu besprechen Gelegenheit hatte, wird dem Namen des Verf., wo es bekannt wird, verdiente Achtung erwerben. Mehrere kleinere nicht in den Handel gekommene Schriften von demselben behandeln gleicherweise die Kunstgeschichte seiner Heimath, über welche wir noch Manches und Größeres von ihm erwarten dürfen. Die erste derselben gibt eine chronologische Uebersicht der Bauwerke Vicenza's. Man ist gewohnt, beim Namen Vicenza nur an Palladio zu denken, und es läßt sich nicht läugnen, daß das Interesse, welches die Schöpfungen dieses großen Mannes erregen, so überwiegend ist, daß alles Uebrige in den Hintergrund tritt. Aber Vicenza macht noch andere Ansprüche an Beachtung, namentlich seit man begonnen hat, den Bauten des frühern Mittelalters Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Aus der vorgothischen Zeit, welche man in Oberitalien gewöhnlich als die lombardische bezeichnet, ist z. B. die Kirche der hh. Felix und Fortunat, durch spätere Veränderungen entstellt, aber in einzelnen Theilen noch den ursprünglichen Charakter bewahrend. Ueber der viereckten Marmorthüre liest man die Jahrszahl 1154, an den Fenstern der Confession, welche wie der obere Theil der äußern Absis unbrüchig geblieben, das Jahr 1163. Die jetzt zerstörten Marmorschranken der Tribüne waren von 1150. Der erste bedeutende Umbau ward 1425 vorgenommen. An dem Glockenthurm, dessen unterer Theil aus Resten römischer Bauten besteht, liest man das Jahr 1160. Die in der Nähe der Stadt gelegene Kirche S. Agostino, obgleich erst 1322 erbaut, gehört auch dem vorgothischen Styl an. Bauwerke im Spitzbogenstyl gibt es mehrere: der große Thurm des Hauptplatzes, der größtentheils aus dem Jahr 1311 stammt, das Innere des Palazzo della ragione von 1444, die Kirchen S. Tommaso von 1222, S. Francesco vecchio von 1237, S. Giorgio in Nazaret von 1259, Sta. Corona von 1260, nebst mehreren andern zum Theil umgebaut, während S. Lorenzo, 1280, allein vollständig erhalten ist und schönen Styl zeigt. Der merkwürdige Dom, an dessen Wiederherstellung eben jetzt gearbeitet wird, gehört in seinen wesentlichsten Theilen dem letzten Drittel des 13ten Jahrhunderts an. Eine nicht geringe Zahl von Gebäuden ist aus der Uebergangsepoche zum sogenannten klassischen Styl, darunter das schöne Trissino'sche Haus, jetzt Conti, am Corso, im Jahr 1530 errichtet. Von der Palladio'schen Zeit und den nachfolgenden Jahrhunderten unterlasse ich zu reden, da ich der bedeutendsten Werke schon früher erwähnte. Die Schönheit derselben ist mir bei neulichem wiederholten Besuch in Vicenza wiederum recht klar geworden.

Die in den Scritture inedite mitgetheilten Papiere sind zum Theil von nicht geringem Interesse, namentlich die Briefe Onorio Belli's, eines Enkels jenes Valerio Vicentino, dessen Kristall-Intaglios noch heute die berühmtesten ihrer Art sind. Gleich seinem Vater Elio Arzt, beschäftigte sich wie dieser Onorio mit der Architektur, welche viele Vicentiner Edelleute und Gelehrte zu ihrem Studium gemacht hatten. Im Jahr 1583 im Dienste der Republik Venedig nach Candia gesandt, stellte er dort Nachgrabungen an und entwarf Zeichnungen antiker Bauwerke, welche sich in der Ambrosiana zu Mailand befinden. Ein größeres Werk von ihm über die Alterthümer Candia's, dessen Scipio Maffei erwähnt, ist verloren gegangen. Bei den erwähnten Zeichnungen, welche ich den Antiquaren zu genauerer Beachtung empfehle (das Verzeichniß folgt unten), liegen einige Briefe an Landsleute und Freunde; aus einem derselben mögen hier einige Fragmente stehen, welche die damals erhaltenen Bauwerke der Insel betreffen. „Ich sende Euch (schreibt er aus Canea am 24. April — 4. Mai — 1586 an seinen Oheim) die Grundrisse von drei Theatern, welche zu den vielen Zeichnungen gehören, die ich auf meinen Wanderungen durch dieß Land entworfen habe. Ernste Beschäftigungen haben mich bisher gehindert, das von mir begonnene Buch zu beendigen, doch hoffe ich es in den Mußestunden dieses Sommers zu Stande zu bringen. Unterlassen sende ich Euch diese drei Grundrisse von Theatern, welche mir von allen, die ich bisher gesehen, verschieden zu seyn scheinen, besonders das von Hierapietra, welches mit zwei Reihen Säulen von schönstem weißen Marmor gepiert war; die Ordnung war die jonische, mit vortrefflichen Kapitellen und Gesimsen, von denen mein erlauchter Herr (der Generalprovveditor) einige nach Venedig sandte. Die Statuen waren von Styl; als ich die Fronte entlang nachgraben ließ, waren sie noch unversehrt, zerfielen aber in Staub als man sie aufheben wollte. Die Säulen hatten viel durch Feuer gelitten; sie sind 10 Vicentiner Fuß hoch und ⅔ dick. Die Stufen, von denen viele noch ganz geblieben, haben 2 Fuß Breite. In der obern Reihe hatten die Säulen 9 Fuß Höhe und einen im Durchmesser. Die Inschrift ist verstümmelt; ich sende sie Euch mit der Bitte, mir eine Uebersetzung zusommen zu lassen, indem ich hier Niemand gefunden, der im Stande wäre, eine solche anzufertigen. Unter den von mir gesammelten Inschriften befindet sich eine sehr lange, welche mir von

Digitized by Google

der Insel Thera, einer lakedämonischen Kolonie, zugeschickt ward, und in kleinen sehr gerfressenen Buchstaben vier Marmorblöcke füllt. Es hat mir große Mühe gekostet, sie zu kopiren, und ich fürchte, diese Kopie ist nicht ohne Fehler, indem die Buchstaben durch die Zeit sehr verdorben sind; sie verdient es aber wohl, daß man Mühe und Gelehrsamkeit daran wende. Die genannten Marmore selbst habe ich auf Candia gelassen, weil kein Fahrzeug sie nach Venedig mitnehmen wollte; ist aber die Abschrift von der Art, daß man den Sinn herausfindet, so liegt mir nichts an den Steinen. Die übrigen habe ich selbst bei den von mir veranstalteten Ausgrabungen gefunden. Die Säulen des Portikus hinter der Scene des Theaters von Hierapytna sind von derselben Steinart wie die beiden zu Venedig (die berühmten Granitsäulen an der Piazzetta). Es sind deren an erwähntem Orte wie in den Ruinen von Gortina so viele, daß man in Staunen geräth. Der gewöhnlichen Ansicht gemäß, welche auch ich theile, stammen sie aus Aegypten; die Brüche Candia's liefern nur weiche Steinaeten, wie die unsern von Soizze und Creazze, ja noch weichere. Selbst in den höchsten und steilsten Gebirgen ist dieß der Fall.

„Das kleine Theater von Gortina (Gortys), dorischer Ordnung, hatte Säulen von weißem und schwarzem Marmor und war ganz ausgelegt mit Marmorplatten verschiedener Farbe. Die Portiken sowohl hinter der Bühne wie hinter den Sitzen waren wie die von Hierapytna angeordnet. Das große Theater hatte eine schöne mit den herrlichsten Marmoren geschmückte Bühne und weiße Maemorsäulen jonischer Ordnung von 16 Fuß Höhe und mehr denn anderthalb Fuß Dicke. Von einem Portikus hinter der Scene ist keine Spur zu sehen. Auffallenderweise steht dicht hinter der Wand der Bühne der Fluß Lettre; damit dieser nun dem Bau der Poeta hospitalos (die Seitenthüren an der Rückwand der Scene) nicht hinderlich seyn möchte, hatte man den Fluß mit einer Brücke überwölbt, welche die Breite des sich anschließenden Baues, den sie solcherweise trug, und eine Länge von 200 Fuß hatte. Noch besteht diese Brücke von großen Quadern ohne Kalk; ich bin unter derselben weggegangen, weil man mir gesagt, es seyen mehrere Inschriften daran, von denen ich indeß keine auffand. Das Flußbette ist mit vielem Gerölle gefüllt, so daß der Strom seine Richtung geändert hat. Noch bemerke ich, daß ich beim Aufnehmen dieser Pläne Fleiß und Aufmerksamkeit nicht gespart habe, indem mir alle Zeit gelassen war."

Auf diese Theater und drei andere kommt Onorio Belli in den zweiten, im Oktober des. J. von Candia aus geschriebenen Briefe zurück. Die Bezeichnungen der erwähnten Grundrisse in der Ambrosianischen Bibliothek sind folgende: „Großes Theater der Stadt Hierapytna. — Großes in Felsen gehauenes Theater der Stadt Gortina, mit vier Pfeilern auf jeder Seite und der Inschrift in der Mitte der Steinsitze, in 1 Fuß langen Buchstaben: IVLIÆ AVGVSTÆ. In den Zellen fanden 13 Gerippe. — Theater der Stadt Eleutherne (Ehrenreich, das alte Kyamon). — Großes Theater der Stadt Litte (Lyttos). — Das kleinste der Theater von Gortina. — Grundriß eines Theils der Ruinen von Gnoße (Knossos). — Tempel der Stadt Lebena (Lebena). — Tempel der Stadt Lampeo (?)." — Die beiden folgenden Schriftwerken sind ein Gutachten über die im Jahr 1630, während des Mantuaner Erbfolgekrieges, vom venezianischen Senat deabsichtigte Befestigung Vicenza's, von Ottavio Beute Orefici, einem Palladianischen Architekten des ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, sowie ein anderes Gutachten des Ottone Calderari von 1762 über die Anordnung der Decke des olympischen Theaters.

Von diesem Teatro Olimpico, dem vielbewunderten Bau des Palladio, handelt die dritte Schrift des Ab. Magrini, welche bei Gelegenheit der Aufführung des Oedipus Tyrannus auf dieser antiken Bühne erschien. Der 15. September 1847 sah die glänzendste Gesellschaft, mit Einschluß eines großen Theiles der in Venedig versammelten Gelehrten Italiens und des Auslands, in den schönen Räumen, welche bei der hellen Erleuchtung eine kaum geahnte Wirkung machten; das Sophokleische Drama ward in Bellotti's trefflicher Uebersetzung mit eingelegten Oberstrophen von Jacopo Cabianca und Musik von Giovanni Pacini aufgeführt, und wenn der Erfolg, durch unvorgesehene Zufälligkeiten geschmälert, nicht den Erwartungen entsprach und wenig von jenem antiken Geiste zeigte, welcher ähnlichen Versuchen z. B. in Berlin so großen Reiz verliehen hat, so that dieß dem eigenthümlich malerischen Effekte des Bauwerks keinen Eintrag. Bei diesem Anlasse erschien die beigeschnte Schrift, welche nach der Geschichte der um die Mitte des 16ten Jahrhunderts gestifteten olympischen Akademie sine der Gründung des Theaters, dessen Beschreibung und vollständige Nachrichten über die auf demselben stattgefundenen Aufführungen, von der ersten des Oedipus im Jahr 1585 bis auf die neueste enthält. Ich muß es mir versagen, in das Detail des gutgeschriebenen und interessanten Büchleins einzugehen, glaube aber der Schriften erwähnen zu dürfen, welche von dem Teatro Olimpico handeln. Nachdem Silla Palladio das Versprechen, die Zeichnungen seines Vaters herauszugeben, unerfüllt gelassen, war der obengenannte Vicentiner Ottavio Beute Orefici der erste, welcher 1620 eine Lettera descrittiva del Teatro Olimpico drucken ließ; Domenico Orefice von Neapel schrieb 1652 Il Teatro Vicentino, hauptsächlich mit Bezug auf die in demselben gefeierten Feste; Gio. Montenari von Vicenza erläuterte 1733 in seinem Teatro Olimpico den Zusammenhang des Pallatio'schen Baues mit den antiken Theatern. Als eine neue Decke nöthig ward, schrieb O. Calderari zwei Gutachten, von denen das erste 1762 erschien, das andere, Antwort auf Enea Arnaldi's Idea di un Teatro (1762) erst jetzt gedruckt ward. Ottavio Bertotti Scamozzi handelte vom olympischen Theater im ersten Bande der Fabbriche e disegni di Andrea Pallacio, 1760, sowie in einer besonderen Schrift 1790. Die verschiedenen Ausgaben der Palladio'schen Werke, und kürzere Beschreibungen mögen hier übergangen werden, um zuletzt der tüchtigen Arbeit Magrini's in seinem mehrgenannten größern Werke zu gedenken.

Nach bleibt die Abhandlung über Architekten und Bildhauer in Bassano zu besprechen, welche sich vorzugsweise mit dem Baukünstler und Mechaniker Francesco Zamberlan beschäftigt, dessen Verdienst und Stellung erst in neuerer Zeit gewürdigt worden ist. Ueber seine Lebensverhältnisse ist wenig bekannt. Im Jahr 1529 zu Bassano geboren, ward er von der Republik Venedig namentlich mit gewissen mechanischen Arbeiten betraut, zu denen er das meiste Geschick gehabt zu haben scheint. Er gehörte zu den Architekten, welche nach dem großen Brande des Dogenpalastes 1577 zu Rathe gezogen wurden. Sein Gutachten ist nur im Auszuge vorhanden und so vom Ab. Cadorta in seinen Quindici pareri mitgetheilt worden; es geht daraus hervor, daß er, mit Antonio da Ponte, welchem bekanntlich der Neubau übertragen ward, und im Widerspruch mit Palladio's Meinung die äußeren Wände sowie die Gewölbe für stark und unverletzt hielt, was denn auch die Erfahrung von beinahe drei Jahrhunderten gezeigt hat. In diesem Gutachten spricht er sich überhaupt sehr zu Gunsten des Spitzbogens aus, soweit die Dauerhaftigkeit des Baues dabei in Betracht komme, und schlägt eine Decke von Eisenketten vor, nach eigner Erfindung, von der er äußert, daß die Stabilität der Mauern dadurch gesichert werde, und daß die Kosten geringer als bei hölzerner Decke, die Dauerhaftigkeit größre, während Feuergefahr wenig

Digitized by Google

in Betracht kommen würde. Das Detail seines Vorschlages iſt nicht bekannt. Als die Rialtobrücke neu gebaut werden ſollte, reichte er im Januar 1587 eine Schrift ein, mit den Plänen einer feinerenen und einer hölzernen Brücke; leider ſind die Zeichnungen nicht mehr vorhanden, ſo daß man nicht über die Einzelnheiten zu urtheilen vermag. Doch ergibt ſich aus den Worten des Architekten, daß er einen einzigen Bogen mit bequemen Aufgängen bauen wollte, welcher die möglichſt breite Waſſerſtraße laſſen und die anſtoßenden Gebäude nicht hindern ſollte. Wie beim Palaſte, wurde auch hier mittelſt des Dekrets vom 7. Januar 1588 unter mehr denn dreißig Architekten dem Antonio da Ponte der Vorzug gegeben. Bei den hydrauliſchen Arbeiten zur Sicherung des Waſſerſtandes der Lagunen mittelſt Regelung der zuſtrömenden Flüſſe, ward Zamberlano vielfach gebraucht, wie ihm denn auch als Lohn für ſeine Dienſte verſchiedene Privilegien ertheilt wurden. Er iſt der Erfinder des Mauerbewurfs von Kies und Kalk (Calcistruccio), welcher zuerſt beim Bau der Veſte von Palmanova im Friaul 1599 angewandt ward, und ihm eine nicht unbedeutende Belohnung von Seiten der Republik verſchaffte. Nach dem Jahr 1603 findet ſich keine Erwähnung mehr von Francesco Zamberlano. — Auf die Baſſaneſer Künſtler ſpäterer Zeiten, den Architekten und Bildhauer Bernardo Tabarco, † 1729, Giovanni Miazzi, † 1797, u. A. glaube ich mich hier nicht einlaſſen zu dürfen.

Rt.

Radirung.

Auswahl landſchaftlicher Radirungen von C. W. Kolbe. Erſtes und zweites Heft. Berlin, 1848. Verlag von Dietrich Reimer. Quer Fol.

Der Dampfwagen führt uns heutiges Tages im Fluge durch das Deſſauer Ländchen hindurch, und ſein Ungeſtüm läßt uns kaum Zeit, auf die anmuthigen Waldpartien, die wir durchſchneiden oder die ſich unſeren von der Eiſenbahn hinziehen, auch nur einen flüchtigen Blick zu werfen. Die Umgegend von Deſſau hat aber ihre großen und eigenthümlichen Reize. Die lange Regierung des früheren Fürſten, nachmaligen Herzogs Leopold Friedrich Franz, in der zweiten Hälfte des vorigen und in den erſten Dezennien dieſes Jahrhunderts, die dem Lande ſo viele Wohlthaten gab und ſchenkte, hat auch ſeiner äußeren Geſtalt das anmuthigſte Gepräge aufgedrückt. Der Fürſt war bemüht, ſeiner poetiſchen Lebensanſchauung eine auf das Volk wirkende, feſte, dauerbare Geſtalt zu geben. Vieles davon, was mit den ſentimental-poetiſchen Neigungen der Zeit unmittelbar zuſammenhing — ſeine Tempel, Nymphäen, künſtlichen Felsgrotten, Denkmäler, Einſiedeleien u. dergl., in den Parks von Wörlitz und Deſſau — will uns heute zwar nicht mehr ſonderlich anmuthen; aber glücklicherweiſe hat er ſich hierauf keineswegs beſchränkt. Der friſche Laubwuchs der großen Gartenanlagen, mit ſeinem Sinne künſtleriſch angeordnet, bringt noch heute die edelſten und wohlgefälligſten Bilder hervor, in deren Einſchluß ſelbſt jene Neuſſerungen eines künſtlich ſpielenden Geſchmackes nicht ganz unberechtigt erſcheinen. Und, was mir noch ungleich bemerkenswerther erſcheint, mit demſelben Sinne iſt großentheils auch die freie Landſchaft behandelt. Die Oekonomie, zumal im fruchtbaren Lande, iſt mit ihren ſcharf und geradlinig abſchließenden Gränzen nur zu häufig die Feindin der edleren Form. Hier ſehen wir auch die Geſetze der letzteren gern feſtgehalten. Beſonders bei den Uebergängen der Eichenwälder in die freien Wieſenflächen iſt dieß der Fall; die Conture der Wälder ſind bewegt und nicht ſelten ſpringen einzelne Bäume oder Gruppen oder Baumreihen in die Wieſe hinein, dem Auge das volle Bild des landſchaftlichen Wechſels gewährend. Es iſt etwas von der Dispoſition Claude Lorrain'ſcher Landſchaften darin, und ich glaube auch, daß die Anlagen in mehr als einem Falle nach den Kompoſitionsprinzipien des großen Landſchafters gemacht ſind; es iſt möglich, daß dergleichen zu Anfang ſich mehr oder weniger ſteif ausgenommen hat; jetzt, nachdem ſo viele Jahrzehnte darüber hingegangen ſind, erſcheint Alles der Art in die freie, ſelbſtſtändige Oekonomie der Natur und des Bedürfniſſes aufgelöſt.

Ein ſo ſchön geſtaltetes Naturleben, wenn die Gegend an ſich auch flach und durch irgend bedeutendere Formationen des Terrains nicht begünſtigt war, mußte dem nachbildenden Künſtler unbedenklich den mannigfachſten Stoff und die ſchätzbarſten Motive geben. C. W. Kolbe, ein Berliner von Geburt (er ſtarb 1835, über 70 Jahre alt), iſt es, der hier das Feld für ſeine künſtleriſche Thätigkeit gefunden hat. Gemalt hat er, ſoviel ich weiß, nicht; aber in einer höchſt bedeutenden Anzahl von Radirungen, zumeiſt in ſehr großem Format, hat er ſeinen künſtleriſchen Bedürfniſſen, jener Natur gegenüber, Genüge zu leiſten gewußt. Der volle kräftige Baumwuchs, wie er ſich dort zeigt, oft in einer Anordnung, die jenen geſchmackvollen Uebergängen vom Wald zur Wieſe entſpricht, bildet den Hauptinhalt faſt aller ſeiner Blätter; am liebſten ſtellt er die Eichen dar, die im Deſſauiſchen ſo vortrefflich gedeihen; nur in untergeordnetem Maße, je nach dem Erforderniß der Kompoſition, und beſonders wenn etwa Bauerhütten den Mittelpunkt ausmachen und es ſo mit auf das nähere Einleben des Menſchen in die Natur ankommt, reihen ſich ihnen Weiden, Erlen, Buchen u. dergl. an. Ueberall ſehen wir eine freie Naturauffaſſung und einen energiſch unbefangenen Vortrag in dieſen Arbeiten, die ihnen zugleich die Eigenſchaft ſchätzbarer Belegſtücke für den allgemeinen Aufſchwung der vaterländiſchen Kunſt zu jener Zeit geben und ſie den Blättern eines Ferdinand Kobell und Anderer anreihen. Macht ſich hie und da in Kompoſition, Ausführung oder Behandlung jene mehr auf ſentimentaler Grundlage beruhende (und daher etwas konventionelle) Naturauffaſſung geltend, ſo darf dieß nicht beſremden; doch iſt es in der That nur in ſehr untergeordnetem Maße der Fall. Einzelne Blätter ſind als reiche Kräuterſtudien ausgezeichnet und bekunden auch in dieſer Weiſe das naive Eingehen auf das Verhältniß der Natur. Es iſt indeß kaum nöthig, alles dieß hier näher zu berühren, da die Blätter den Liebhabern ohne Zweifel wohl bekannt ſind.

Das in der Ueberſchrift genannte Unternehmen ſcheint dazu beſtimmt, dem Publikum eine größere Folge von Kolbe's Radirungen in neuen Abdrücken vorzuführen. Gewiß iſt daſſelbe ſehr anerkennungswerth, und wird das mehrfache Intereſſe, das dieſe Blätter — im ſelbſtſtändig künſtleriſchen Belang, für das Studium und als Dokument der Geſchmacksrichtung ihrer Entſtehungszeit — gewähren, ihnen ohne Zweifel die Gunſt auch der Gegenwart ſichern. Ueber den Inhalt des Einzelnen läßt ſich wenig ſagen: es ſind eben die einfachſten landſchaftlichen Motive, in der vorhin geſchilderten Art, die aber, wie die Natur ſelbſt neu iſt, ſo auch in ihrer Darſtellung einen faſt neuen künſtleriſchen Eindruck hervorbringen. Eins der Blätter iſt ein prachtvolles Kräuterſtudium, doch mit ſelbſam ſentimentaler Beigabe; die Pflanzen und Stauden wölben ſich nämlich über einen Sarkophage mit dem bekannten »Et in Arcadia ego,« und davor ſtehen ein paar Rehaber in ſinnlich nächſtem akademiſcher Stellung, deren kleine Körperdimenſionen den Kräutern die Koloſſalität einer tropiſchen Vegetation gibt. Doch nimmt der ſurreale Einfall dem Blatte von ſeinem ſenſtigen Werthe nichts. Einige Blätter ſind leider von Platten genommen, die wohl ſchon ziemlich angegriffen ſind; ſie gewähren im Abdruck (wenigſtens nach

Digitized by Google

den mir vorliegenden Exemplaren zu urtheilen) nicht mehr ein recht maeiges Bild. Jedes Heft hat acht Blätter; außerdem sind auf den Umschlägen, als Vignetten zum Titel, kleine Platten von besonders geistreicher Behandlung mit abgedruckt.

F. Kugler.

Nachrichten vom September.

Museen und Sammlungen.

Kopenhagen. Thorwaldsens Museum ist am 17. September von den Testamentsvollstreckern an die Kommunalbehörde der Stadt überliefert und ebensamit auch dem Publikum eröffnet worden. Das Gebäude, aus einem älteren umgebaut, steht in der Nähe des Christiansborger Schlosses und verliert dadurch an äußerer Bedeutung. Nachdem man in eine geräumige Vorhalle eingetreten ist, welche die ganze Höhe des Gebäudes hat und wo das Denkmal Pius VII., die Reiterstatue von Joseph Poniatowsky, das Pferd von der Reiterstatue Maximilians von Bayern, Guttenbergs Statue und mehrere kolossale Bildhauerarbeiten, sowie die Reliefe des Alexanderzugs und einige Büsten den Besucher empfangen, kommt man auf einen Korridor, der um den innern Hofraum, mit offenen Bogen nach demselben läuft. Auf beiden Seiten dieser Gänge sieht man Reihen von Werken der Bildhauerkunst; hier ist die Gruppe: die Predigt Johannes des Täufers, der Fries des Alexanderzuges, wie er in Graf Somarivas's Villa angeführt ist; einige von des Meisters Reliefwerken, ein großer Theil seiner finanziellen Grabdenkmäler, eine Menge Statuen und Büsten, von Napoleon, als apotheosirter Kaiser, von Maximilian I. von Bayern, von Papst Pius VII., Walter Scott, Lord Byron und andern Berühmtheiten. Dem Eingang vom Korridor auf den Hofraum gegenüber, liegt der Christussaal, der allein dem Kunstkenner eine Wallfahrt nach Kopenhagen unvergeßlich machen würde. Vorn liegt der kniende Engel mit dem Taufbecken in Form einer Muschelschaale und an der Wand sind die Reliefs mit Bildern aus dem Leben Jesu angebracht: der Einzug des Erlösers in Jerusalem, seine Taufe, seine Wanderung von dem Hause des Pilatus nach Golgotha u. s. Zu beiden Seiten sind 21 größere oder kleinere Zimmer, und in einem jeden findet man eine große Statue oder eine Gruppe, außer mehreren Reliefe und Büsten. Die gewölbten Decken sind äußerordentlich geschmackvoll dekorirt und der Fußboden ist Mosaik in verschiedenen Mustern ausgelegt. Auf dem Absatz der Treppe, die von dem Erdgeschoß nach dem obern Stock führt, ist des Meisters kolossaler Jason vortrefflich angebracht, der in seiner Größe idyllisch dasteht und von oben und unten betrachtet werden kann. Mehrere Reliefs, unter denen besonders die geistreiche Amorenjagd zu nennen ist, sind an den Wänden der Treppe angebracht. Der obere Stock enthält, ebenso wie das Erdgeschoß, einen Korridor, der wieder von Anfang bis zu Ende mit einer Masse von Kunstwerken angefüllt ist. So sieht man hier, außer einem vortrefflichen Exemplar des Alexanderzugs in Marmor, mit verschiedenen interessanten Zusätzen und Abweichungen diesem Werk, den herrlichen Reliefs: der Zug nach dem Parnaß und eine große Menge von Thorwaldsens seelenvollen Reliefs, gegen 40 Büsten und 20 Statuen. Auch hier sind 21 Zimmer, die theils Werke des Meisters, theils die von ihm hinterlassene reichhaltige Kunstsammlung enthalten. In elf von diesen Zimmern treten nur entweder eine Statue in Marmor oder einige Büsten, oder Reliefe und ein Theil von der Gemäldesammlung des Verblichenen entgegen. Hieher gehören, außer einer Menge von Werken der neuen italienischen, deutschen, französischen und englischen Künstler, mannigfache Gemälde dänischer Maler, so daß der Besucher aus dem Antlande hier zugleich Gelegenheit erhält, einen Begriff von der dänischen Kunst zu bekommen. Zwei Zimmer enthalten die interessanten Skizzen und Vorarbeiten des Meisters zu Statuen und Reliefs. Acht Zimmer umfassen eine große, vortreffliche Antiken- und ebereske Sammlung von ägyptischen, griechischen, etruskischen und römischen Alterthümern; namentlich findet man hier eine große Menge von Gemmen und Münzen, sowie köstliche griechische und etrurische Vasen. Außerdem wird in diesen Zimmern die Bibliothek und die Sammlung von Kupferstichen und Radirungen Thorwaldsens aufbewahrt. Das letzte Zimmer erinnert lebhaft an seine Persönlichkeit. Es enthält seine letzten unvollendeten Arbeiten, sowie mehrere seiner Möbel und verschiedene Gemälde, welche besonders Porträts von ihm und seinen Angehörigen sind. (Diese Mittheilung ist dem „Nordischen Telegraph," einer in Leipzig erstandenen werthvollen Zeitschrift entnommen.)

Denkmäler.

München. Auf dem Odeonsplatze unserer monumentenreichen Hauptstadt haben die Erzarbeiten für den Grundbau zu einem neuen Monumente begonnen. Dasselbe gehört dem Andenken an einen Landsmann, an den in der dramatischen Musik unübertroffenen Christoph Ritter v. Gluck, der in der bayerischen Oberpfalz im Jahr 1717 geboren, in Wien aber im Jahr 1787 gestorben. Das Monument ist eine äußerst gelungene, mehr als lebensgroße Statue des großen Tondichters, welche im Auftrage und aus Privatmitteln des Königs Ludwig von dem jungen talentvollen Künstler Friedrich Brugger erfunden und ausgeführt, vom königl. Inspektor Miller in Erz gegossen wurde. Ihr zur Seite wird später auf gemanntem Platze eine von Wiedemann, dem Schwager Bruggers, ausgeführte Statue des berühmten Orlando di Lasso aufgestellt werden, welchen wir einstens zu den Deutschen rechnen dürfen, als er mehr als die Hälfte seines Lebens, vom Jahr 1553 bis 1585 als Kapellmeister unter den Herzogen Albert und Wilhelm von Bayern hier in München zubrachte und auch hier starb.

Paris. Am 13. September ist laut Nachrichten aus Chateauroux auf dem Platze Davroux die von Marochetti gefertigte Bildsäule des Generals Bertrand mit großen Feierlichkeiten eingeweiht worden. Bertrand ist im Jahr 1770 zu Chateauroux geboren.

Bildwerke.

Berlin. Am 24. September ist die neuerbaute Friedenskirche zu Potsdam in Gegenwart des Königs und der Königin eingeweiht worden. Der ursprüngliche Plan der Kirche ist von dem verstorbenen Oberbaurath Persius, wurde aber von Stüler nach den Intentionen des Königs weiter ausgearbeitet, und ist nach Persius' Tode von dem Hofbaurath Hesse unter Assistenz des Baumeisters v. Arnim zur Ausführung gebracht worden.

Die Kuppel, mit welcher Se. Maj. der König den Bau des Berliner Schlosses vervollständigt hat, ist jetzt so weit vollendet, daß sie bis zur höchsten Spitze bestiegen werden kann. Die ganze Höhe des Baues ist 225 Fuß und der Durchmesser der Kuppel, welche zu einer Krone bestimmt ist, 72 Fuß 6 Zoll bis 78 Fuß 9 Zoll. Altes Material ist Stein und Eisen, wobei besonders die Anwendung von sogenannten Töpfen ist. Die untere Galerie ist mit kolossalen Statuen (Propheten) besetzt. Um die ganze Kuppel läuft, nach altmaurischem Geschmack, eine fußhohe vergoldete Inschrift auf blauem Grunde, welche der Apokalypsegeschichte (Kap. 4, V. 12) und dem Psalterverbrief (Kap. 3, V. 10) entnommen ist. Von dieser Galerie, in der man hinaus auf einer luftigen eisernen Wendeltreppe gelangt, kann man auch zwischen dem Gewölbe und der eisernen Bedachung noch weiter hinauf zu einer Galerie steigen, auf welcher die Seraphim stehen, welche die Krone und das Kreuz auf derselben tragen. Der Ausblick von beiden Galerien, besonders der von der höchsten, ist überaus reizend. Ganz Berlin und dessen Umgegend breitet sich zu den Füßen aus, und man sieht 7 und 8 Meilen in das Land hinein. Ein Blick von hier hinab auf die ebenfalls oder festlich erleuchtete Stadt muß wahrhaft bezaubernd wirken. Die Kirche selbst wird unverdrossen aufgebaut und ausgeschmückt.

Malerei.

München. Das Bild von Jacquand, Henriette von Frankreich mit ihren Kindern vor dem Parlamentsfähnrich, das als das bedeutendste Gemälde unserer diesjährigen Ausstellung angesehen wird, ist von Graf Basseinheim um 7000 Fr. gekauft worden. **ef.**

Paris. Ingres hat in der letzten Zeit zwei Gemälde vollendet, welche die allgemeine Bewunderung auf sich ziehen. Das eine stellt die Venus Anadyomene dar, wie sie, von Amorinen umgeben, den Wellen des Meeres entsteigt. Das andere ist ein Bildniß der Frau J. v. Rothschild, stehend, das Haupt auf die eine Hand gestützt, den Fächer in der andern haltend.

Mailand. Die Präsentation und die Taufe der neugeborenen Infantin, Tochter der Herzogin von Montpensier, in Sevilla, werden von zwei spanischen Malern, Raphael Benjumea und Romero, in großen Gemälden dargestellt, wozu die Bildnisse der bedeutendsten Zeugen genau angebracht worden sollen.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

№ 57. Dienſtag den 21. November 1848.

Die Kunſtausſtellung in München. 1848.

Dritter Artikel.

Wir kommen nun zu einem Gemälde, das auf der Gränze ſteht zwiſchen Genre und Hiſtorie, der letztern durch den Stoff, erſterem durch die Behandlung angehörig. Jacquands Gemälde aus der engliſchen Revolution. Indem man ſich anſchickt, über ein ſolches Werk zu ſprechen, empfindet man das Unvollſtändige in der gewöhnlichen Lehre von den bildenden Künſten. Namentlich iſt der Ausdruck „Hiſtorie“ ſo ungeeignet und undezeichnend, als möglich. Hätten wir in der Lehre von den bildenden Künſten den in ihnen (wie in den redenden) waltenden Unterſchied von Poeſie und Proſa aufgenommen, und ſodann die Formen von Roman, hiſtoriſchem Roman, Novelle u. ſ. w. übertragen, vielleicht, daß wir eher zu einer Ordnung gelangten. Jetzt behilft man ſich für Bilder der oben genannten Art mit dem Ausdruck „hiſtoriſches Genre,“ obſchon ſie gerade umgekehrt „genreartige Hiſtorien“ heißen ſollten. Jacquands Gemälde würde, wenn wir es ins Gebiet der Dichtkunſt überſetzen wollten, zu den proſaiſchen Schriften und zwar zu dem hiſtoriſchen Roman zählen, für welchen Walter Scott das noch nicht übertroffene Vorbild, wo nicht gar der Erfinder iſt. Bei einer überwiegenden Menge gegebenen Stoffe iſt die Phantaſie mehr eine ordnende als eine ſchaffende, und Alles darauf gerichtet, in der Darſtellung der Wirklichkeit ſo nahe als möglich zu kommen. Dem Künſtler bleiben freilich noch immer rein künſtleriſche Aufgaben übrig, allein ſeine Hauptgeſchicklichkeit wird darin beſtehen, ſie ganz unvermerkt zu löſen und ſo das poetiſche Element unter dem Schutze der allein berechtigten Realität gewiſſermaßen einzuſchwärzen. Jacquands Gemälde kann in vieler Beziehung als Muſter der Gattung gelten.

Die Scene, die er ſchildert, geht im Schloſſe von Holdemby vor. Henriette von Frankreich, Gemahlin Karls I. von England, von ihrem jungen Sohne, dem Herzog von York, und der Prinzeſſin Iſabella begleitet, bittet den von Cromwell zur Gefangennehmung des Königs abgeſendeten Parlamentsgarde-Fähnrich Joyce um die Erlaubniß, ihren Gemahl vor ſeiner Abreiſe vom Schloſſe noch einmal ſehen zu dürfen; erhält aber abſchlägige Antwort. Das Gemach, in welchem die Scene vorgeht, iſt ein einfaches Vorzimmer, an deſſen grauen Wänden nur ein alter Spiegel in braunem Holzrahmen hängt, und gepolſterte Bänke mit einer Holztäfelung als Lehne ſich ringsum ziehen. Eine Thüre, halb durch Gardinen verhängt und mit einer Wand verſtellt, zum Zeichen, daß ſie geſchloſſen, führt rechts in das Gemach des gefangenen Königs. Davor ſitzt Joyce, in der Rechten, die er auf den Tiſch neben ſich nachläſſig auflegt, die brennende kleine Tabakspfeife, dabei ein halbgeleertes Weinglas neben Flaſche; die Linke auf den langen blanken Degen geſtützt; Kopf und Oberkörper übermüthig zurückgeworfen, ſo daß er jedenfalls auf die Gruppe vor ihm herabſehen muß. Da ſteht in gebrochener Haltung die Königin, das gramdurchfurchte alles Stolzes entkleidete Angeſicht zu dem brutalen Demokratendiener erhoben; ſie bittet nicht ſelbſt, nicht für ſich; in der Hoffnung, daß Kindesworte leichter den Weg zum Herzen finden, ſchiebt ſie den Prinzen vor, einen Knaben von 12 bis 13 Jahren, der im Kampf zwiſchen Schmerz und Scham mit gezwungener Demuth als der willenloſe Träger der mütterlichen Bitte daſteht. Hinter ihnen liegt die Prinzeſſin auf ihren Knien; in ihr iſt in dieſem Augenblick keine Erinnerung mehr an ihren Stand und deſſen Berechtigungen, ſie hat keinen Gedanken, als — den Vater wiederſehen zu dürfen; wer die Erlaubniß gibt, gilt ihr gleich, wenn er ſie nur gibt. Ganz links im Eingang ſteht ein alter Diener des Schloſſes, der die königliche Familie zum Fähnrich geleitet, und nun in ſtummer Theilnahme und mit kaum zu bemeiſternder Rührung dem Vorgang zuſieht, und gewiſſermaßen der Ausdruck der Gemüthung iſt, die der Künſtler im Beſchauer hervorzurufen beabſichtigt.

In Bezug auf die Auffaſſung äußerte ich bereits, daß ſie ſich dem Genre nähere, d. h. ſich möglichſt nah an der Wirklichkeit halte. Demgemäß iſt auch die Darſtellung äußerſt natürlich und alle Motive durchaus dem wirklichen Leben entnommen, man möchte ſagen mehr kleine Züge, die immer wiederkommen ſind, als die großen. So ſteht z. B. der Prinz da, ſteif und ſtrack, wie Einer der gewohnt iſt, daß man ſich vor ihm beugt; der Fürſtenkopf ſoll ſich vor dem Fähnrich neigen: es iſt aber vielmehr die Scham über eine ſolche Zumuthung, die ihn herunterdrückt; die Hand mit dem Hut ſoll grüßen: ſie macht die Bewegung, allein ſie lebtos, ſo mechaniſch, daß man deutlich ſieht, da ſteckt kein Geiſt drin. Am höchſten erhebt ſich der Künſtler in der Schilderung der Königin; hier ſind die Züge groß, ein tiefer Schmerz ſpricht aus jeder Bewegung; man kann nicht hinſehen ohne Beben des Herzens. Schwach dagegen erſcheint die Prinzeſſin und unzureichend der Fähnrich. Auf den erſten Blick imponirt er durch Stellung, Haltung, durch den Ausdruck des Hohns und der Kälte; allein je länger man den Mann betrachtet, je mehr ſieht man, daß er in der That nur eine Rolle übernommen, nach deren Beendigung er zu andern Beſchäftigungen zurückkehrt. Der fromme Bluthund eines Geſäthten und Werkzeugs von Cromwell ſpielt in düſteren Farben, als ein Mann, der, wenn es ihm zu Ernſt würde, doch nur dem Lindenklub in Berlin angehören würde. — Ein beſonderes Verdienſt des Bildes beſteht in der Geſchicklichkeit, mit welcher das Koſtüm gehandhabt iſt. Ohne alle Prätenſion iſt Alles genau und treu, und obſchon die Stoffe mit bewundernswürdiger Natürlichkeit gemacht ſind, ſo ſpringen ſie doch nicht, wie etwa bei Meiſcher oder Mieris als Hauptſache in die Augen. Dazu herrſcht eine vortreffliche Wahl in der Zuſammenſtellung der Farben und in der Geſammtwirkung eine vollkommen befriedigende Haltung, ſo daß der Werth des Bildes nicht leicht überſchätzt wird. Nur in der Zeichnung vermißt man hie und da Gründlichkeit, wie denn der Fähnrich, namentlich an den Armen, in den Verhältniſſen verfehlt iſt, einzelne Hände unſörmlich ſind u. dergl. Im Ganzen ſpürt man, daß hier ein Künſtler geſchaffen, deſſen Auge auf die Wahrheit, deſſen Hand auf die Wirklichkeit gerichtet iſt und der (im Vergleich zu dem früher von ihm ausgeſtellten, gleichfalls ſehr ausgezeichneten Bilde von dem Räuberverhör) ſehr an künſtleriſcher Selbſtſtändigkeit gewonnen hat. Es ſind noch zwei kleinere Bilder von

Digitized by Google

ihm auf der Ausstellung, Karl Stuart, wie er England verläßt, und eine Familienscene; beide indeß in kaum annäherndem Verhältniß zum Werth des oben genannten größern Gemäldes.

Zu derselben Gattung darf man auch das Gemälde Eberhards, Gustav Adolph nach dem Sieg bei Breitenfeld 1632, rechnen; nur daß dabei nicht die Annäherung an die Wirklichkeit, sondern vielmehr an eine bestimmte Kunstrichtung die Hand des Künstlers geleitet. Oberhardts Vorbildern stehen in der modernen belgischen Schule und wir sehen ihn sein Ziel mit Glück verfolgen.

Soll ich in dieser Reihe auch Rustige's Rafael und die Fornarina anführen, so werde ich dadurch weder an die Leidenschaft für die Wirklichkeit, noch an die belgische oder französische Schule erinnert, eher sollen neuere italienische Arbeiten mir ein; allein ich kann mich vor dem Bilde, ganz abgesehen von Allem, was Pinsel und Palette dabei gethan, eines stets wiederkehrenden Schmerzes kaum erwehren, daß Rafael in seinem Liebesglück einem deutschen Künstler in so trüber, sentimentaler Stimmung erschienen. Und doch malt er die Sixtina und die Herzenskönigin ist die Himmelskönigin!

Wie gehen nun weiter zu den Werken der historischen Malerei und bleiben sogleich vor einem der am meisten genannten, der Sakontala von Ludwig Thierfch stehen. Es ist die erste Arbeit dieses jungen Künstlers, der früher mit großem Glück als Bildhauer sich versucht, und zeugt für frischen Muth, große Rüstigkeit und ungewöhnliche Kräfte. Ehe ich indeß auf dasselbe näher eingehe, dürfte es gut seyn, an den Standpunkt flüchtig zu erinnern, auf welchen sich durch die innige Uebereinstimmung mit dem Geist der neuen deutschen Kunst, sowie durch meine kunsthistorischen Studien geführt worden. Ich verfenne keineswege die Verdienste der Ausführung, reizender Formen und Farben, und eines angenehmen Vortrags; allein mit alledem wird wohl das Publikum gewonnen, aber das Volk nicht beriedert. Die Kunst, die eine Stelle in der Geschichte einnehmen will, muß vor Allem Gedanken geben, und für den Gedanken den Ausdruck schaffen, eine Sprache, die Zeugniß ablegt vom bewegenden Geiste der Zeit. Nur diese schöpferischen Kräfte sind höherer Entwickelung fähig und überhaupt der Ausbildung werth. An Geringeres darf der berufene Genius das Leben nicht setzen. Selbst die bloße Nachbildung der Wirklichkeit kann indeß an diesem Ruhm Theil haben, wenn sie den poetischem Gefühl bewegt und von schlichter Wahrheitsliebe geleitet wird. Täusche ich mich nicht, so führt der Weg, welchen Ludwig Thierfch eingeschlagen, nicht zu dem Standpunkt, auf dem ich mich befinde, und so möchte von da aus sein Werk überhaupt nicht richtig zu beurtheilen seyn. Nehme ich indeß auch an, daß er nichts gewollt, als durch eine gefällige Zusammenstellung anmuthiger Gestalten, unter Mitwirkung von Farbe und Beleuchtung Freunde der Kunst zu erfreuen, so bleibt wohlmeinender Gegenrede noch immer ein Spielraum übrig. Wir sehen auf dem Bild einige mehr oder weniger bekleidete Mädchen beisammen in einem Walde sitzen; die mittlere hat ein Blatt in der Linken, einen Griffel in der Rechten und erhebt sinnend den Kopf, um ein Gedicht an den Geliebten zu denken, der im Hintergrund durch das Dickicht kommt. Beachten wir nicht die Schwierigkeit, in solcher Lage und Umgebung zu dichten, nicht das Verlangen, die Gestalten indischer Phantasie und gar die aus zartem Duft gewobenen Reize Sakontalas vor uns zu sehen, halten wir uns an die Anordnung einer Gruppe, an die Benutzung des Modells, an Form, Bewegung, Haltung, Farbe und Ausführung! Es ist nicht zu verkennen, daß aus dem Bild ein lebendiger aber allerdings noch nicht gebildeter Farbensinn spricht, namentlich ist den grauen Mitteltönen ein zu weiter Wirkungskreis gegeben, so daß der Karnation Wärme und Körperlichkeit abgehen, und in den Gewändern ist das Spiel des Lichtes zu wenig wahrgenommen. Damit hängt auch die etwas mangelhafte Haltung zusammen, die um so mehr auffällt, als der geschlossene Waldraum eine wirkungsvollere sehr gut motivirt haben würde. Dagegen liegt in der Ausführung so viel Muth und Sicherheit, Lust und Gewandtheit, daß man deutlich die Freude des Arbeiters aus der Arbeit herausfühlt. Steigen wir aber nun zu höhern Anforderungen, so bleibt manches zu wünschen übrig. Ich will mich inzwischen allgemein fassen. Die Bewegung, welche der Künstler wählt, muß zuerst möglich seyn, dann der Absicht entsprechen und endlich die Schönheit des Körpers entfalten. Die Gewänder sollen neben den eignen schönen Formen und Bewegungen auch die Form und Bewegung der Gestalt, die sie verhüllen, zeigen; freilich eben dieses Gegensatzes willen, eine der schwierigsten Aufgaben in der Kunst, da Modell und Gliedermann, und selber die Natur nur wenig Mittel dafür an die Hand geben. Für die Anordnung einer Gruppe, oder auch nur einer Figur, ist der klare Zusammenhang der Theile, die volle Entwickelung namentlich bei der Hauptfigur ein unerläßliches plastisches Bedürfniß, und nichts thut so weh, als ein von seinem Körper abgerenntes, an unerwartete Stelle zum Vorschein kommendes Glied, wie das Knie, auf das das halbentblößte Mädchen sich stützt; oder ein ganz fehlendes, wie der linke Arm der Sakontala, von dem nichts zu sehen, als der Daumen dicht unter der Achsel. Mögen diese wenigen Andeutungen genügen, theils den Künstler zu fördern, theils die Theilnahme, die er gefunden (sein Bild gehört zu den wenigen, die einen Käufer gefunden, B. Speck-Sternburg) zu erhalten.

Friedrich Kaulbach, ein Vetter des großen Künstlers dieses Namens und früher sein Schüler, hat sich von der ihm dort gewiesenen Bahn in etwas entfernt, ohne statt deren mit Sicherheit eine eigne sich vorgezeichnet zu haben. Ein urfprünglich vollsaftiges Talent wird, wie ein Baum, der sein Wachsthum nicht aufs Treibhaus konzentrirt, Gefahr laufen, in Wasserschößlingen sich zu erschöpfen, die zwar Schatten und Schönheit geben können, aber keine Frucht. Kaulbach hat sich zwei kunstlerisch sehr entgegengesetzte Aufgaben gestellt, die nur darin übereinstimmen, daß sie Mordthaten schildern. Man darf nur dies Wort aussprechen, um die ganze Verantwortlichkeit der Kunst, einer solchen Darstellung gegenüber, zu empfinden. Wer, wie Vernet in seiner Judith, die Handlung als solche vor die Sinne stellt, und sonach mit der ihm verliehenen Geschicklichkeit das Publikum zum Zeugen einer in der Ausführung immer entsetzlichen That, und diese selbst zum Gegenstand eines von der Kunst unzertrennlichen Vergnügens macht, der hat — und wäre sein Werk noch so kunstreich — der Kunst Unrecht angethan. Diesen Weg hat Kaulbach nicht eingeschlagen, und doch scheint auch seiner nicht der rechte. Auf dem ersten Bilde sehen wir den Mohr von Venedig, im Begriff Desdemona zu erwerben. Das reizende Schlachtopfer seiner scheußlichen Eifersucht liegt schlummernd auf dem Lager; er tritt durch eine Gardine ein und zückt den Dolch über der süßen Gestalt. Der Künstler hat jedenfalls gefühlt, daß dieß ein Moment ist, den das Gemüth, soll es allein darauf ruhen, nicht ertragen kann. Darum lenkt er das Auge ab von der Darstellung selbst auf eines der Mittel der Darstellung, auf die Beleuchtung. Othello hat eine Laterne in der Linken und indem er sie hoch über das Bett der Gattin hält, wird das Grauen der That beleuchtet und an der Stelle steht — ein Lichteffekt. So wunderlich aber sind wir organisirt, daß, wenn uns in derselben Sache zugleich ein geistiges und ein leibliches Wunder aufgeführt wird, wir vor Verwunderung über das letzte nicht zur Bewunderung des ersten gelangen. Vor einer großen Versammlung spielte ein Violonist, die Violine auf dem Rücken, die schmelzendsten Adagios, und brachte es zu keiner

Digitized by Google

Rührung; ein Schlachtlied oder gar eine Todtenklage mit sehr kunstreichen Reimen würde das Ohr treffen, nicht das Herz; in einer h. Magdalena unter dreifacher Beleuchtung würde Niemand die fromme Büßerin wiederfinden. Wenn nun Kaulbach durch das gewählte und, wie angenommen ist, mit großer Geschicklichkeit angewandte Mittel das Auge vom Gräßlichen seines Gegenstandes weg auf die indifferente Außenseite gelenkt, so muß man doch fragen, warum er lieber einen Stoff gewählt, der unter der kunstreichen Behandlung an innerem Gehalt durchaus nichts verlieren konnte?

Der Tod Abels, ein Bild in großen Massen, muß als Beleg gelten, wir Kaulbach erhabene historischr Gegenstände auffassen und behandeln mag. Vor Allem zeigt sich hier eine Freude an ernstem Formenstudium und namentlich ist es der weibliche Körper, dessen Schönheiten Kaulbach mit plastischem Gefühl auszuprägen versteht. Weniger glücklich erscheint er in der Farbe und Farbenzusammenstellung, durch welche z. B. der unklare Fleischton am Körper Eva's geradezu schmutzig, Abel aber zum bereits mederden Leichnam wird. Was aber die Konzeption und die daraus folgenden Motive in der Darstellung, den Ausdruck und das Maß der Leidenschaft betrifft, so zweifle ich, ob der Künstler daran gedacht hat, daß Abels Tod der erste Tod auf Erden war, daß man ihn Tod noch gar nicht kannte, ja nicht einmal eine Ahnung von ihm hatte. Der mitleidige Adam, die händeringende Eva stehen bei Kaulbach mitten in einem ihnen durchaus nicht fremden Erlebniß; das Hochzeitsthümliche der Lage ist von der Phantasie nicht berührt, und wenn der Künstler durch den Gegensatz der lichten Gruppe gegen einen rabenschwarzen Gewitterhintergrund mit Blitzstrahlen die Wirkung des poetischen Gedankens ersetzen will, so wird er doch bald inne werden, daß solche äußere Mittel auf die Dauer nicht ausreichen.

Franz Schubert führt uns gleichfalls die ersten Eltern des Menschengeschlechtes vor, aber noch im Paradies, obschon im Augenblick seines Verlustes. Gott erschrint und belegt die Schuld eines unbewachten Augenblicks mit der Buße von Ewigkeiten. Sowie die christliche Phantasie sich versucht, diesen Jehovah darzustellen, der eine unaufhebliche, von Geschlecht zu Geschlecht, von Individuum zu Individuum erbliche Strafe verhängt, kommt sie immer in die Lage, sich ohne der Sage untreu zu werden. Jehovah ist entweder der unerbittlich Richter: dann sträubt sich das christliche Gemüth; oder er ist ihr ewige Liebe: dann kann er nicht die Menschheit büßen lassen, was Adam und Eva gefehlt. Schubert ist lieber der Sage, als seinem Glauben untreu. Der Jehovah in seinem Bild vertritt wohl seine Geschöpfe aus dem Paradies; aber er verschließt es ihnen nicht. Sein Hauptzug ist Milde und eines alttestamentlichen Zornes ist er nicht fähig. Was nun die schuldbewußten Bewohner des Paradieses zu seinen Füßen beteist, so gestehr ich offen, das Motiv nicht ganz zu verstehen. Es macht auf mich sogar den Eindruck, wie ein in aller Unschuld ausgesprochener anstößiger Ausdruck. Adam sitzt auf einer Erderhöhung, während Eva zwischen seinen Beinen am Boden gekrümmt liegt und mit ihrer linken Hand einen Theil seines Feigenblattes birgt. Einem mir bekannten frühern Entwurf des Künstlers, in welchem diese beiden Gestalten durchaus anders gestellt sind, würde ich unter allen Umständen den Vorzug geben. Der weibliche Körper übrigens ist mit großem Fleiß gezeichnet und modellirt; dem männlichen würde in Betracht der Arbeit im Schweiße des Angesichts, die ihm bevorsteht, etwas mehr Mark zu wünschen seyn. Das Ganze hat eine sehr harmonische Haltung und namentlich ist die Landschaft, bei aller Einfachheit, von großer Wirkung.

Neue Kupferstiche.

1) Christus ruft die Mühseligen. C. Begas pinx. Ed. Eichens sculps. (Probedrucke avant la lettre, Berlin bei Alkmayer. Eigenthum des Vereins der Kunstfreunde im preußischen Staat.)

Das Begas'sche Gemälde machte, als man es vor einigen Jahren zuerst in Berlin sah, großes und verdientes Glück durch die Idee der Auffassung, die Harmonie der Kompositien und Färbung und die liebevolle Ausführung. Das Ueberwiegen des elegischen Elements trug vielleicht noch dazu bei, dem Bilde in weitern Kreisen Bewunderer zu verschaffen. Unter den Werken dieser Richtung der modernen deutschen Schule ist es jedenfalls eines der bedeutendsten, und so hat der Beschluß des Kunstvereins, dasselbe durch ein Grabstichelblatt in größern Dimensionen seinen Mitgliedern aufs Neue vorzuführrn und allgemeiner bekannt zu machen, immer seine Berechtigung. Prof. Eichens hat die schwierige Aufgabe, die ihm geworden, mit Glück gelöst. Die Schwierigkeiten für den Kupferstecher lagen in der Kompositien und in der Lichtvertheilung. Die Gruppen sondern sich nicht genug und die in Folge bes als vorne von oben einfallend gedachten Lichtes ziemlich gleichmäßige Beleuchtung der den Heiland umgebenden Personen gestattete weder frappante Kontraste noch das Balanciren mächtiger Massen zum Behuf des Hervorbringens großer Wirkung. Was im Original durch das blühende Kolorit gehoben ward, konnte im Kupferstich leicht monoton erscheinen. In der Vermeidung dieser Einförmigkeit aber hat der Künstler nicht geringe Gewandtheit und richtige Berechnung an den Tag gelegt. Die beinahe durchgehends schönen und charakteristischen Köpfe sind voll Ausdruck und auf sorgfältigste modellirt; die Taillen sind in den Fleischpartien ziemlich enge und den Formen sich anschliessend, in den Gewändern breiter und kräftig, wie es sich für die größern Massen paßt, wodurch ein bedrutender Effekt erzielt wird, wie denn überhaupt die Verbindung der Stichweise älterer Zeitrn mit der neueren, namentlich der jetzt in Italien, in der Teschi'schen Schule z. B., beliebter, besonders für umfang- und figurenreiche Werke greignet sein dürfte. Das Harte und Metallene, welches auch die bessern dieser neuen italienischen Stiche an sich tragen (ich rede hier nicht von Jest, der rin verschiedenes System befolgt) und welches man bisweilen nur über der großen Virtuosität in Führung des Grabstichels vergißt, ist hier wenn nicht in allen Theilen ganz vermieden, doch sehr gemildert; wenn einige der Massen etwas schwer erschrinen und die rückwärtsstehenden Figurrn sich vielleicht etwas mehr von dem Hintergrunde heben dürften, so liegt dieß wohl an der bezeichneten Natur des Gegenstandes. Die malerische und harmonische Wirkung des Ganzen wird durch glückliche Nachahmung der Mittelstöne erhöht. Die Zeichnung ist treu und gewandt, die Nebentinge sind mit Sorgfalt behandelt und die Gesammtwirkung ist rine sehr wohlthuende.

Der gegenwärtigen Notiz über rin Blatt, welches nicht nur vermöge seines Umfangs (es ist 21½ Zoll breit, 17 Zoll hoch) und der vielen Figurrn, sondern auch durch künstlerisches Verdienst zu den bedeutendsten neueren Erzeugnissen des Grabstichels in Deutschland gehört, füge ich ein kurzes chronologisches Verzeichniß der größeren Arbeiten Eichens' hinzu, welcher an der Berliner Akademie der schönen Künste unter Buchhorn, später in Parma unter Teschi studirte und dann eine Zeitlang in Florenz und Rom, hierauf (1841) in Paris verweilte. Diese Stiche sind: 1831, Kreuztragender Christus, nach Michelangelo Anselmi (in Florenz vollendet); 1832 (Berlin) Bildniß Paolo Teschi's, nach rigner, sehr ähnlicher Zeichnung; 1834, Bildniß des Oberpräsidenten v. Schön, nach Joh. Wolf; 1835, Madonna

Digitized by Google

mit dem Kinde, durch eine Gartenthüre tretend, nach Steinbrück (für den Berliner Kunstverein); 1836, Anbetung der h. drei Könige, nach Raffaels Gemälde aus dem Hause Ancajani im Berliner Museum, halbe Ausführung; 1837, Betende Magdalena, nach Domenichino, schon 1832 in Rom begonnen; 1838, Bildniß des Kronprinzen (jetzt regierenden Königs) von Preußen, nach eigner nach der Natur gemachter Zeichnung; 1839, Madonna zwischen Engeln nach Raffaellino del Garbo, für den Berliner Kunstverein; 1841, Bildniß des Ezechiel nach Raffael, 1837 begonnen und in Paris vollendet; 1843, Bildniß Raffael's als Kind; Arabeskenblatt zum Oberen nach Alexander Simon, halbe Ausführung; Porträt Friedrich des Großen als Kind, mit der Trommel, nach Pesne, für die Prachtausgabe von Friedrich des Großen Werken; 1844, Bildniß der Königin Sophie Dorothee von Preußen, nach Pesne, für dasselbe Werk; 1846, Friedrich der Große und seine Schwester, die nachmalige Markgräfin von Baireuth, als Kinder, nach Pesne (nach demselben Bilde, aus welchem das erwähnte Porträt des Ersteren entlehnt ist); 1848, Bildniß Diesterweg's nach W. Hensel; Bildniß der Prinzessin Amelie, nach einem unbekannten Maler, für Friedrichs Werke; Christus nach Begas.

Nach Zeichnungen von Eichens nach Teschi das Porträt des regierenden Großherzogs Leopold von Toscana, 1832, Kaspar die Tochter Tizians, 1835.

2) Harzerin. Gemalt von E. Meyerheim, gestochen von A. Teichel. (Gabe des Vereins der Kunstfreunde im preußischen Staat für 1848.)

Einen der anmuthigsten seinen Bildchen Meyerheims, welche das Volksleben in seinen Gemüthszuständen mit so vieler Wahrheit wie Innigkeit auffassen und damit eine liebevolle Ausführung vereinigen, die sie den bessern ältern Niederländern an die Seite stellt. Eine junge Frau (Kniestück) geht über Feld, einen kleinern Korb trägt sie am Arme, einen größern auf dem Rücken, worin ihr Säugling, das Köpfchen an ihre Schulter gelehnt, eingeschlafen ist. In der Physiognomie der Mutter ist ein gemischter Ausdruck von friedlichem Sinnen und stiller Ergebung in die getheilten Mühen und Freuden des Lebens. Der Kupferstecher hat die Innigkeit und Feinheit des Originals nicht ganz erreicht, aber doch ein ansprechendes und verdienstliches Blatt geliefert, in welchem indeß hie und da mehr Zartheit zu wünschen wäre, z. B. in den Händen. Das gelungenste ist der Kopf der Hauptfigur, mit sorgsamer Modellirung und fleißiger geschickter Behandlung, im Kopfe des Kindes scheint die Zeichnung nicht ganz richtig. Das Ganze macht eine erfreuliche Wirkung, welche noch erhöht seyn würde, wäre nicht in der Grabstichelführung im Allgemeinen einige Härte bemerklich, die namentlich bei einem Bilde dieser Art hätte vermieden werden müssen. Im Vergleich mit den früheren Arbeiten des Künstlers findet man indeß auch in dieser Hinsicht im vorliegenden Blatt einen Fortschritt. — Das Original ist im Besitz von Frl. Emilie v. Waldenburg zu Potsdam. Rt.

Nachrichten vom September.

Malerei.

Stuttgart. Am Geburtstage des Königs trat unserem Blick beim Eintritt in die Stiftskirche das Mittelfenster des Chores im glänzenden Farbenschmuck der Glasmalerei förmerlich entgegen. Der Festtrauer eilt die Gemeinde zum Dank gegen den frommen Stifter, den heute gefeierten Regenten, sowie zum Lobe der Verfertiger dieses gelungenen und erhebenden Kunstwerkes auf. Schon bei der vor 6 Jahren veranstalteten Genesenung der Kirchenhallen — habe er sport — habe der König die Kostenüberschreitung von dieser beaufsichtigten Ausschmückung gnädig zugesagt, und wir können beifügen, daß eine solche zum größten Theile auch für die zwei anfassenden Kirchenfenster von der Pietät des erlauchten Stifters zugestanden worden ist. — Der verstorbene Maler, Prof. Dietrich, hat eine feine Farbenskizze für das Mittelfenster hinterlassen. Prof. Neher besorgte mit Beiberathung der Hauptlinien des Bildes: Kennzeichnung und Gradtheilung, welche, wie so manche Scenen der biblischen Geschichte, einen traditionellen Typus haben, den Gegenstand nach seiner Kunstweise und verfertigte den Karton in den entsprechenden Farben und in ganzer Größe. An den Münchner Glasmaler Schneeer, damals in Athen beschäftigt, erging der Antrag, die Fertigung des Werks zu übernehmen. Es geschah; — deutsche öffentliche Kunst soll seinem provisorischen Souvenirorte nachfragen; sie sucht den geeignetsten Raum. So leuchtet uns nun tag von dem auerkannten Künstler unter Beihilfe zweier Becher vollendete Werk in der energischen Wirkung reinsten Farbenglanzes und ausgeruhenden Harmonie entgegen und versetzt uns in jene sinnlich-gläubige Zeit zurück, wo es für die Erbauungsgemeine noch keine exklusive Kritik gab. — In dem gothischen Fußgestell sehen wir auf drei Wappenschilden die Namen: Gerstetter — von König Wilhelm — im Jahre 1848. — Ihrem Laubwerk entsprechen Lilien und Passionsblumen. Darüber eröffnet sich die Grabeshöhle. Die Grabstätten: Joseph von Arimathia, Nicodemus, Johannes, die Eltern Jesu. Die Namen sind sehr einfach gehalten, Maria grau in grau; die Mutter neigt sich zum letzten Kuß auf ihren todten Sohn. Das ruhige und doch schmerzbewegte Bild macht einen herzinnigen Eindruck. — Von dem Hauptbilde, der Kreuzigung, geht die freitägliche Belebung durchbrochenen Farbenschmuckes aus. Neben dem Kreuzesstamm knieen Maria und Johannes, rosenroll schwebt zwei Engel, ein anbetender und ein jammernder; ein dritter breitet die Arme, wie segnend den Weltheilungstod, über den Hügelrunden aus. Die Gewänder leuchten in den brillantesten Farben und Mitteltönen. Ueber die Scene wölbt sich ein goldischer Spitzbogen mit feinem Giebel, kryställänzend. Die Zeichnung verfolgen und der ganzen Zier der Fensterfassung ist von dem Architekten Beisbarth. An den Einfassungen der Hauptmassen ist die reiche Abwechslung und die geschmackvolle Anordnung zu loben. Die möglich klein gehaltenen Pfeiler wiesen nicht störend durch Unterbrechung und Durchschneidung der Gestalten; durch sie und die regelrechte Schutzstäbe erscheint das Werk wie hinter einer leichten Vergitterung; die Beziehge verschwinden in einiger Ferne. Während die alten Kirchenglasmalereien durch harte Umrisse, markirte Züge, breite Zonen, eckigte Gewänder und ganze Farben auch in ihrem Gehell in größere Entfernung wirken, muß dieses Bild, allerdings auch in letzterer recht klar, faßlich und schaubar, um seiner weichern Formen und Uebergänge, der reinen Zeichnung, des Details und des Ausdrucks der Gestalten willen besonders auch in möglichster Nähe betrachtet und gewürdigt werden.

Alterthümer.

Christiania. Bei der Ausgrabung einer Kirchenruine, 3 Meilen von Drontheim, die man früher als die Wohnung des Heidengenossen Hakon Jarls, des norwegischen Riesen Einar Tambeskjälvers betrachtet hatte, ist aufs Neue die interessante Beobachtung bestätigt worden, daß die ersten christlichen Gottestempel gewöhnlich auf der Brandstätte der heidnischen Opfertempel aufgeführt worden, um namentlich die zwischen Heiden- und Christenthum schwankenden Gemüther etwas zu versöhnen, wenn man gerade die neue Kirche auf der Stelle der alten, die noch den Nimbus einer geheiligten Stätte hatte, sich emporheben ließ. Unter dem Chor der ausgegrabenen Kirche, die in dem 11ten Jahrhundert niedergebrannt ist, befanden sich die Ruinen des heidnischen Opfertempels, jedoch von dem christlichen Gebäude so sehr als möglich, durch Zwischenlagen von Brettern und Erdschichten getrennt. Die frommen Mönche haben, trotz jener, wie Volksmeinung gemachten Konzessionen, doch so viel als möglich ihr Gewissen frei halten wollen.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunſtblatt.

№ 58. Sonnabend den 25. November 1848.

Ueber Denkmale der Kunſt

in Karlsruhe, Freiburg im Breisgau und Konſtanz

von Prof. G. F. Waagen.

Ein Beſuch obiger Städte im Jahr 1846 ſetzt mich in den Stand, die Nachrichten, welche ich in meinen Kunſtwerken und Künſtlern über Karlsruhe und Freiburg gegeben, zu vervollſtändigen, in Betreff auf das ganze Schwaben aber durch Bemerkungen über Konſtanz zu vermehren.

Karlsruhe.

Das von dem Architekten Hübſch ausgeführte Muſeum, welches auch die Räume für den akademiſchen Unterricht enthält, befriedigt ebenſo ſehr als deſſen mannigfaltiger Inhalt. Durchweg ſpricht ſich in dem Gebäude eine ſehr beſtimmte Eigenthümlichkeit des Architekten aus. Das Aeußere, von anſehnlichem Umfang, macht ſowohl durch die glücklichen Geſammtverhältniſſe, wie durch die Gliederung der einzelnen Theile, endlich durch das nirgend verkünſtelte und durchhin ſcharf und ſauber behandelte Material einen ſehr wohlthätigen Eindruck. Dieſer wird noch geſteigert bei dem Eintritt in das ſchöne und ſtattliche Treppenhaus. Der obere Theil der Rückwand wird hier durch das bekannte Freskogemälde von dem genialen Maler Schwind ſehr reich geſchmückt. Leider entſpricht hier die Ausführung indeß nicht der bis auf einige Ueberladungen ſchönen Kompoſition. Wie anziehend und ſtellig durchgeführt auch einzelne Geſtalten ſind, ſind doch wieder andere mehr oder minder vernachläſſigt, und die Wirkung des Ganzen iſt bunt und entbehrt der Haltung. Ein Aehnliches gilt auch von den Lunetten mit der Darſtellung der Künſte. Deſto mehr zu ſeinem Vortheil erſcheint Schwind in den aus der griechiſchen Mythe genommenen Erfindungen, welche die ſtattlichen Räume verzieren, in denen eine vortreffliche Sammlung von Gypsabgüſſen, Figürlichen und Ornamente, ihre Aufſtellung erhalten hat. Es findet ſich in derſelben Schönheitsſinn, ein Linienge-fühl, wie ſich deſſen nur wenige Künſtler unſerer Tage rühmen können. Die dekorative Ausführung iſt bald mehr bald minder gelungen. Dieſe Räume mit flachen Gewölben, welche von Säulen aus einem blaßröthlichen Marmor mit eigenthümlichen und hübſchen Kapitellen, von der Erfindung des Architekten, getragen werden, ſind zweckmäßig und ſchön. Schade, daß für die Fußgeſtelle der Gypsabgüſſe von Stuckmarmor eine dunkelgrüne Farbe gewählt worden, welche einen zu ſtarken Gegenſatz mit dem kalten Ton des Gypſes bildet.

In einem Zimmer iſt eine Anzahl theils bemalter, theils unbemalter antiker Thongefäße aufgeſtellt, unter denen ſich einige durch außerordentliche Schönheit, verſchiedene durch ſehr merkwürdige Darſtellungen auszeichnen, eine aber zu den größten gehört, welche mir vorgekommen.

Die Räume für die Gemälde empfangen ihr Licht von oben. Die Sammlung iſt, ſeitdem ich ſie im Jahr 1818 geſehen, ſehr anſehnlich vermehrt worden. Außer den Bildern, welcher ich ſchon in meinen Kunſtwerken ꝛc. (Th. 2. S. 243 f.) gedacht habe, ſind mir folgende als beſonders bemerkenswerth erſchienen:

Aus der altdeutſchen Schule. Vier Vorgänge aus der heiligen Geſchichte. Von einem ſehr achtbaren, wiewohl etwas harten Meiſter der oberdeutſchen Schule, etwa zwiſchen 1460 bis 1480.

Zwei Flügelbilder mit einer großen Anzahl von Heiligen von namhaftem Verdienſt, welche dem Zeitblom ſehr nahe ſtehen.

Hans Holbein der jüngere. Das Bildniß des Bonifazius Amerbach, wie das zu Baſel mit 1519 bezeichnet, kommt zwar jenem an Feinheit nicht gleich, iſt indeß ebenfalls ein durch die lebendige Auffaſſung und die warmbräunliche Farbe ausgezeichnetes Bild. Einige andere dem Holbein beigemeſſene Bilder hängen zu einer Entſcheidung zu hoch, deren ich mich um ſo mehr enthalte, als das Licht durch ein heftiges Regenwetter leider ſehr verkümmert wurde.

Lucas Cranach der ältere. Luther auf dem Todtenbette. Der Kopf iſt ſehr fleißig und wahr, aber die ſchmalen, braungezogenen Schultern machen einen unangenehmen Eindruck. Ein dem A. Dürer beigemeſſener Chriſtus hält nicht Probe.

Das älteſte Gemälde der niederländiſchen Schule iſt ein dem Jan van Eyck beigemeſſenes Bildniß. Es iſt ein ſchönes, feines Kunſtwerk, gehört aber ſchon nach dem Charakter der Landſchaft einer etwas ſpäteren Zeit der Schule an.

Ein gutes und ſehr ächtes Gemälde des Cornelis van Harlem wird hier irrig dem Marten Heemskerk beigemeſſen.

Unter den niederländiſchen Genrebildern fand ich ächt und beſonders anziehend einen Terburg, einen Gerard Dow, einen Slingelandt, einen Pieter de Hooghe und einige kleine Bildchen des jüngeren Teniers. Ein dem Franz Mieris beigemeſſenes Bild (die Waſſerſcheu) iſt ſicher eine gute Arbeit ſeines Sohns Wilhelm Mieris. Auch ein Nicolaus Verkolje iſt recht hübſch.

Unter den Thiermalern hat die Sammlung drei ächte Bilder des trefflichen und jetzt ſo ſeltenen Adrian van de Velde aufzuweiſen, und beſitzt auch ein Bild des Karel Dujardin.

Unter den Landſchaften zieht vor allen eine bergiſche Landſchaft Jacob Ruysdaels von einer edlen Melancholie im Charakter und einer feinen Durchbildung an.

Das Fach der Bildnißmalerei hat durch einen Mann mit ſeiner Frau, ganze, lebensgroße Figuren, aus der ſpäteren, im Farbenton kühleren Zeit des Bartholomäus van der Helſt, aber ſonſt von großer Feinheit, einen bedeutenden Zuwachs erhalten.

Unter den Fruchtſtücken zeichnet ſich eins von Johann David de Heem, ein anderes von Abraham Mignon vortheilhaft aus.

Auch die italieniſche Schule hat einige namhafte Werke aufzuweiſen. So einen Chriſtus am Kreuz mit Maria und Johannes zu den Seiten, von Niccolo Alunno, welches zwar zu den etwas herben Werken des Meiſters gehört, indeſſen doch durch das tiefe Pathos in den Köpfen anzieht.

Eine Maria mit dem Kinde von Lorenzo di Credi hat ganz die dieſem Meiſter eigenthümliche Milde und Liebenswürdig-

Digitized by Google

keit des Gefühls, ganz die Klarheit seiner Färbung, und ist dabei besonders gut erhalten.

Ein großes, wie ich vernehme gegen schöne niederländische Bilder als Guerrino eingetauschtes Gemälde ist dagegen ein wenig erhebliches Produkt von unbestimmtem Charakter.

An diese Bilder schließen sich noch verschiedene schöne Kopien von Raphael Mengs nach einzelnen Theilen der Raphaelischen Stanzen, eine sehr fleißige Kopie des vor einigen Jahren in Rom gefundenen Malerei Deurer nach der berühmten Grablegung im Palast Borghese, und die vortreffliche Zeichnung Longhi's zu seinem bekannten Kupferstich nach dem Spasalizio an.

In einem Zimmer sind die Bilder moderner Meister vereinigt. Unter diesen spricht durch Umfang, wie durch Gehalt, der Untergang des großen Dampfschiffes, der Präsident, zwischen Eisbergen, von Achenbach, besonders an.

Das bekannte Bild von Schwind, Ritter Kurts Brautfahrt, ist zwar voll des ergötzlichsten Humors, aber ebensalls von dem Vorwurf der Ueberladung und der Buntheit nicht freizusprechen.

Zunächst zogen mich einige Viehstücke von Karl Kuntz, einem der besten Maler dieser Gattung, welche Deutschland in unsern Tagen besessen hat, an. Auch ein Viehstück Oberle's, der, obwohl ein geborner Württemberger, in München lebt, ist gut gedacht und trefflich behandelt. Unter den Bildern des Rudolph Kuntz finden sich einige von erheblichem Verdienst, wenn er schon seinem Vater lange nicht gleichkommt. Ein Mädchen mit Blumen von der Ellenrieder gehört durch die Innigkeit des Gefühls, durch die hübschen Formen zu den besten Leistungen dieser talentvollen Künstlerin.

Der bedeutendste Theil der hiesigen Sammlung für die deutsche Malerei unserer Tage besteht indeß in einer reichen Folge von Kartons, größtentheils zu den ausgezeichnetsten Gemälden unserer ersten Maler, und es ist ein sehr glücklicher Gedanke gewesen, hier einen solchen Schatz der Kompositionen der monumentalen Malerei unserer Nation zusammenzubringen, welcher Vergleichungen der verschiedenen Meister gewährt, wie ihn selbst keiner der größten Mittelpunkte für deutsche Kunst aufzuweisen hat. Die namhaftesten dieser Kartons aber sind folgende:

Der zum Triumph der Religion in den Künsten in Frankfurt von Overbeck. Theilweise von großerer Frische in den Köpfen als auf dem Bilde, wo mir hie und da eine gewisse geistige Mürbigkeit entgegengetreten ist.

Ich schließe hier gleich zwei treffliche Zeichnungen Overbecks, die Predigt des Johannes in der Wüste und Christus, welcher die Kinder segnet, an.

Von Philipp Veit der Karton zu seiner Freskomalerei im Städel'schen Institut zu Frankfurt, der Bund der Künste mit dem Christenthum, mit den zwei schönen Figuren der Germania und Italia, und die allegorischen Figuren der drei Künste, feine, edle, wohl charakterisirte Gestalten. Sämmtlich breit und meisterlich gezeichnet.

Von Julius Schnorr. Einige Kartons zu seinen Wandgemälden aus dem Nibelungenliede in der Residenz zu München, unter denen Siegfried und Chrimhild sich durch Schönheit der Komposition und treffliche Ausführung besonders ausgezeichnet. Verschiedene Kartons zu seinen Freskobildern aus dem Arioft, z. B. der Einzug Karls des Großen in Paris, sind um so schätzbarer, als die Malereien sich zu ihrem großen Nachtheil sehr verändert haben.

Von Heinrich Heß der Karton zu seiner Anbetung der Hirten und Könige in der Allerheiligenkapelle zu München.

Von Schwind. Der Karton zu dem geistreichen Fries, welcher durch Kinder die Künste und Segnungen des Friedens darstellt, in dem Saale der Residenz zu München, dessen Wände J. Schnorr mit Begebenheiten aus der Geschichte des Rudolph von Habsburg geschmückt hat.

Zu den vorzüglichsten dieser Kartons gehört endlich der eines Bildhauers, nämlich Schwanthalers. Es ist der zu dem Argonautenzuge, welcher in der Residenz zu München als Fries im Geschmad griechischer Vasenmalerei ausgeführt worden ist. Der Reichthum und die Schönheit der Erfindungen, das feine Liniengefühl Schwanthalers macht sich darin besonders geltend.

Möchte es noch gelingen, diese Sammlung durch die Erwerbung von Kartons von Cornelius, Kaulbach, Deger und Bendemann zu vermehren, dann würde Karlsruhe einen in seiner Art einzigen Schatz der ausgezeichnetsten Künstler besitzen, welche Deutschland in unsern Tagen auf dem Gebiete monumentaler Malerei aufzuweisen hat.

Mit lebhaftem Interesse habe ich außerdem unter der gütigen Leitung von Hübsch, an dem ich einen ebenso bescheidenen als in seiner Kunst mit Ernst und Einsicht stets fortstrebenden Mann kennen lernte, noch einige andere seiner Bauten besucht. Schon das Finanzministerium, unter seinen großen Bauten der frühere, zeichnet sich durch die sinnige Benutzung des unregelmäßigen Bauplatzes, durch eine schöne Wirkung als Masse, durch eine glückliche Anwendung des Rundbogens an dem Portal und den Fenstern des ersten Stocks, endlich durch zweckmäßige Eintheilung des Innern und die durchgängig solide Durchführung der Technik vortheilhaft aus. Die um etwas spätere polytechnische Schule vereinigt mit ähnlichen Eigenschaften noch die konsequentere Durchführung des Rundbogens, dessen Schönheit und Zweckmäßigkeit kein Architekt unserer Zeit so richtig erkannt und demgemäß ausgebildet hat, wie Hübsch. Zugleich hat er hier von dem trefflichen hiesigen Material des rothen und einen hellen Sandstein einen sehr glücklichen Gebrauch gemacht, indem der erste zu den Mauern, letzterer zu den Portalen, dem Gesims, den Gurten und den Fenstern verwendet worden ist. Von besonderem Interesse war für mich die Kirche des eine halbe Stunde von Karlsruhe entfernten Dorfs Bulach. In einem seltenen Maße ist es hier Hübsch gelungen, für die geringe Summe von 40,000 Gulden ein Gebäude von ziemlich ansehnlichem Umfang (die Länge beträgt 140 Fuß) herzustellen, welches durch Form und Material einen künstlerischen und monumentalen Eindruck macht. Aus dem schönen rothen Sandstein erhebt sich eine gewölbte Basilika, deren ansehnliches Portal durch eine Vorhalle in die drei Schiffe führt. Die achteckigen Pfeiler, deren vier auf jeder Seite die Gewölbe tragen, zeichnen sich sowohl durch die schlanke Form als die Zwischenweiten von sehr harmonischem Verhältniß aus. Das Mittelschiff ist ähnlich wie das in der Basilika des h. Prarede zu Rom, mit flachen Tonnengewölben geschlossen, welche bei der Dicke von einem halben Backstein einen nur sehr geringen Seitendruck ausüben. Die Gewölbe der Seitenschiffe sind von den Seitenwänden in der Form von Schwibbögen mit den Pfeilern verbunden, so daß auch sie nur einen mäßigen Druck nach Außen ausüben und die Widerlagen an der äußeren Seite der Kirche nur eine sehr geringe Anlagdung erfordert haben. Die Absis ist mit einer Galerie in Rundbogen verziert. Ist nun schon der architektonische Eindruck des Innern, besonders vom Mittelschiffe aus, sehr befriedigend, so fehlt es auch nicht an einem malerischen Schmuck. An den Wandflächen der Absis hat der verstorbene Dietrich aus Stuttgart fünf, an den daran grämzenden Wänden, worauf die Seitenfenster stoßen, zwei Bilder in Fresko ausgeführt, welche die Heimsuchung, die Geburt, die Anbetung der Könige, Christus am Oelberg, die Kreuzigung, die Grablegung und die Auferstehung darstellen. Wie ungleich diese Bilder auch im Kunstwerth sind, ist ihnen doch eine kirchliche Auffassung gemein. Eins der gelungensten ist die Kreuzigung. Alle zusammen kosten die geringe Summe von 3500

Digitized by Google

Gulden. Ueber der Eingangsthür sieht man noch die Verkündigung Mariä nach einem Bilde des Fiesole.

Hübsch zeigte mir noch den Plan zu einer großen evangelischen Kirche mit einem als Zehmel angelegten Taufhause, welches zugleich die Vorhalle der Kirche bildet. Hiebei soll eine ähnliche Konstruktion der Gewölbe in Anwendung kommen. Die Ausführung dieses schönen Plans ist dringend wünschenswerth. Endlich überzeugte ich mich durch ein erst neuerdings ausgeführtes Sommerkafino, in welchem ein leichter, zeltartiger Geschmack durchgeführt, und desselben glücklich in einem Saale von sehr guten Verhältnissen angewendet worden, von der Vielseitigkeit der Auffassungsgabe dieses Architekten.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstgeschichte.

Jahreshefte des württembergischen Alterthumsvereins. Viertes Heft. Stuttgart, 1847. (4 Bl. Abbildungen und 1 Bl. Text in Fol.)

Das vorliegende Heft enthält wiederum, wie die früheren Hefte desselben Werkes, sehr interessante und schätzbare Mittheilungen. Zwei Blätter sind dem römischen Mosaikboden zu Rottweil gewidmet, der im Jahr 1834 entdeckt wurde und durch ein darüber gebautes Häuschen geschützt ist. Das Blatt gibt die Gesammterscheinung, sowie davon erhalten ist. Der Boden besteht aus mehreren Feldern; auf dem nur mäßig beschädigten Hauptfelde ist ein Orpheus in ganzer Figur enthalten; auf den, zum Theil sehr fragmentirten Nebenfeldern sieht man Reste von Wagenrennen, Wettkämpfen, Jagden u. dergl. Das zweite Blatt enthält ein in Farben gedrucktes und die ganze Eigenthümlichkeit des Mosaiks genau nachahmendes Facsimile von Kopf und Oberkörper des Orpheus. Was das Archäologische, welches sich, mehr oder weniger hypothetisch, an diese im früheren Alterthum nicht unbedeutte Darstellung anknüpft, geht der erläuternde Text näher ein; wir lassen dieß hier dahingestellt und bemerken nur, wie diese Darstellung — und namentlich die Vergegenwärtigung derselben in dem Facsimile — uns von der unzerstörbaren Gesundheit der alten Kunst wieder ein so schlagendes Beispiel gibt. Bei der großen Robheit der Behandlung, die durch die Anwendung der großen, gelegentlich fast einen halben Zoll breiten Farbenwürfel geboten war, ist in diesem Bilde dennoch etwas so geistvoll Lebendiges und zugleich eine solche stylistische Würde, daß wir uns beim Hineinschauen in das Blatt alsbald in eine von breitester Kunstübung und vom ächtesten Kunstbewußtseyn getragene Welt versetzt fühlen. Sehr bemerkenswerth ist auch der vortreffliche koloristische Styl, und um so mehr, als derselbe mit einer nur sehr mäßigen Scala von Farbentönen hervorgebracht ist; es ist darin etwas nah Verwandtes mit Raffael's malerischen Stylgesetzen. — Das dritte Blatt bringt uns eine Darstellung des heiligen Grabes in der Frauenkirche zu Reutlingen, eine brillante spätgothische Tabernakel-Architektur, in der der Sarkophag des Heilandes steht, das Architektonische mit bildnerischem Schmuck und reichen Ornamenten verbehen, am Grabe der Jünger Johannes und die heiligen Frauen — liebliche Gestalten, die eine jede in seiner Stylidee durchgebildet sind — und vorn zwei aufgestützt liegende Kriegsknechte. Das ganze Werk, ohne Zweifel eine Meisterarbeit der schwäbischen Bildhauerschule, ist nach einer ausgeführten Zeichnung von Obeelin, und von Gnauth in Stein graviert, vortrefflich wiedergegeben. — Das vierte Blatt enthält, in ebenfalls trefflicher Umrißzeichnung, zwei von den Standbildern der württembergischen Grafen in der Stiftskirche zu Stuttgart, von denen schon in einem früheren Hefte einige Darstellungen mitgetheilt waren. Der phantastischen Pracht der Barock-Architektur, die sie umgibt (die Rebellen rühren aus der Zeit um den Anfang des 17ten Jahrhunderts her) entspricht das Imposante in Körperlichkeit und Darstellung der Figuren, in denen sich hier aber — vielleicht weil für diese Personen ältere Vorbilder benutzt wurden — von den zu jener Zeit beliebten manieristischen Motiven nichts geltend macht. F. K.

Literatur.

Joseph Heller's praktisches Handbuch für Kupferstichsammler. Neue Auflage 1848.

Herr Joseph Heller in Bamberg, dem Kunstpublikum längere Zeit schon als sehr thätiger Schriftsteller im Gebiet der Kunst und besonders durch die Werke über Albrecht Dürer, Lucas Cranach u. A. mehrfach bekannt, hat so eben von seinem im Jahr 1825 herausgegebenen Handbuch für Kupferstichsammler ꝛc. ꝛc. ein neugeschaffenes und ganz umgearbeitetes Werk veröffentlicht, wovon unter dem Titel: Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexikon der vorzüglichsten und beliebtesten Kupferstecher, Lithographen ꝛc. bei T. O. Weigel in Leipzig (1848). Gr. Oct. 8. die erste Abtheilung A bis Le erschien.

Wenn der genannte Schriftsteller durch sein früheres Werk einem Bedürfniß entgegenkam, den Kupferstichsammlern oder überhaupt den Kunstfreunden einen Ueberblick der Hauptblätter der vorzüglichsten Meister in gedrängter Kürze, mit Hinweis der im Durchschnitt angegebenen Kunstauktionspreise vorzulegen, erfüllte derselbe in dem neugeschaffenen Handbuch seine Pflicht noch in ausgedehnterer Form.

Nicht nur daß eine bedeutend größere Zahl älterer als auch späterer Meister aufgenommen, auch die biographischen Notizen mit großer Sorgfalt bearbeitet und in mehr ausgebreiteten Berichtigungen und Mittheilungen vorhanden, sind zugleich die seltneren Hauptblätter und Werke der Künstler in reicherem Maaß hervorgehoben, endlich auch die verschiedenen Gattungen der Exemplare in ihrem ersten, zweiten und weiteren Druck angegeben und wie in der ersten Ausgabe die Auktionspreise mitgetheilt.

Schon für letztern Gegenstand ist es von Interesse, die Vergleichungen anzustellen, inwieweit bei der vergrößerten Lust der Kupferstichsammler und bei den seit 1825 vorgekommenen, zum Theil sehr bedeutenden Versteigerungen merkwürdiger Kupferstichsammlungen die einzelnen Preise sich verändert haben.

Neben dem hat der Autor in seinem Werk noch dahin getrachtet, in der Nachbarschaft der eigentlichen Künstler vom Fach, mehrere solche Kunstdilettanten zu nennen, welche der Kunst zur Ehre gereichen, da sie durch ihre Werke unbedingt in die Reihen der praktischen Künstler gezählt werden dürfen und dadurch die Gränze des Dilettantismus nicht schroff abgeschlossen ist. [1]

Heller's Werk genießt einer andern Anzeichnung noch dadurch, daß seldiges mit mehreren Monogrammen älterer Meister versehen, deren Kunstwerke im Allgemeinen weniger vorkommen, wie z. B. der angegebene Formschneider Hans Hürning von Nördlingen, dessen vierzig Bücherholzschnitte nach Hans Walther's Zeichnungen vom Jahr 1470 äußerst selten sind.

[1] Ein Bedauern geben wir zu erkennen, daß unter dem Artikel des H nicht auch des würdigen Adolph v. Heydeck in Dessau gedacht, welcher eine reiche Folge geistreich effektvoll radirter Blätter nach G. Poussin's trefflichen Gemälden verschiedener berühmten Sammlungen lieferte und noch unausgesetzt beschäftigt ist, den Cyclus von Kupfern nach dem großen romantischen Landschaftsmeister zu vergrößern.

Digitized by Google

Warum unter dem Artikel H. Holbein alle nach dessen Zeichnungen und Kompositionen in Holz geschnittenen Blätter als von ihm selbst geschnitten aufgeführt, bedarf einer weitern übergezogenen Erklärung, da v. Kumohr's Ansicht in seiner interessanten Schrift über Holbein[1] von denen, welche sämmtliche als angeblich von Holbein's Hand gefertigte Holzschnitte verglichen, nie ganz beigestimmt werden kann und bereits von scharfblickenden Kennern, wie von Seymann und Andern jene Meinung genügend widerlegt worden.

Jedenfalls begrüßen wir das neue Kunstbuch Heller's in den Reihen der fleißig ausgearbeiteten Kunstschriften abfenderlich als ein nutzbares Werk für Kupferstichkunde und empfehlen das sehr nett typographisch ausgeschmückte Werk den Kunstfreunden in der Erwartung, daß die zweite Abtheilung als Fortsetzung und Schluß sich bald mit der ersten Abtheilung vereinigen möge.

Frenzel.

Bemerkungen.

Mit schlechten Schreibmaterialien wird man kein Kalligraph, auf einem Hackbrett soll man das Klavierspiel nicht lernen. Das Bestechende, Einschmeichelnde der Aquarellen ging Hand in Hand mit der Bereitung der glänzenden Farben. Nur mittelst solcher ahmen sie jetzt, freilich zum Aerger der soliden, nicht bloß dekorativen Kunst, Oelgemälde nach. Mit trübern, rohern Pigmenten, als die Alten angewandt, quält sich der Künstler vergebens ab, ihr Kolorit zu erreichen. Mit der Palette von Rubens oder Bandyck hätten selbst die trefflichen jugendlichen Meister der so berühmten belgischen Bilder im Kolorit noch höhere Siegeskränze errungen. Man glaube ja nicht, daß es bloß an einem Geheimniß oder glücklichen Fund der Kombination der Töne und ihrer Vertrags liege. Es ist der Stoff und die fehlende Sorgfalt der Bereitung, die bleibend den Effekt der Klarheit, Durchsichtigkeit, des Lichts und Silbertones hemmen. Man stelle sichen dem Zögling die förderndsten Mittel in die Hand geben. Schlechte Instrumente drücken ihn herab, wie sümmerliche Umstände, enge Verhältnisse. Man könnte einwenden, ein Genie werde mit Ziegelmehl, Kreide und Kohle ein Maler werden; — aber ein beste besserer gewiß, je eher es erkannt und solcher Misere in ein günstigeres Element entboden wird.

Die unendliche Natur ist auf keinem Quadratzoll des Geschichtskreises dieselbe, selbst nicht auf einer einfärbigen Fläche; und der Künstler dürfte es auf seinem Tableau seyn? Er könnte es auf sein Kunstgemissen nehmen, auf einem Quadratzoll monoton, leer, ohne Wechsel, Bewegung, Leben zu seyn? — Von den Identitäten, Tautologien in der bildenden Kunst wäre angeschlts ihrer Werke und der Schöpfungen der Natur viel zu sagen.

Nachrichten vom September.

Plastik.

Paris. Die Statuen berühmter Frauen, welche vor nicht langer Zeit im Garten des Luxemburg aufgestellt worden sind, ziehen eine große Anzuerksamkeit auf sich. Am meisten Bewunderung genießt die Arbeit des Bildhauers Camille Demesnuy, das Standbild der Fräulein von Montpensier. Die Heldin der Fronde ist im Jagdkleid, die Reitgerte in der einen Hand, dargestellt. Die stolze, edle Haltung der Gestalt und die weiche Behandlung des Gewandes bringen einen überaus günstigen Eindruck hervor.

Lithographien.

Die Königl. Pinakothek in München, eine Auswahl der ausgezeichnetsten Gemälde derselben, lithographirt und herausgegeben von Pilotz und Löhle. (Anerkennung.)

Das große Gaterienerk, noch gegründet unter vorzüglicher Mitwirkung des verstorbenen Pilotz, wird mit Energie und Glück von den Erben fortgesetzt. **ef.**

Kopenhagen. Mozart's Bildniß, nach einem Original, das dem verstorbenen Komponisten Weyse gehört hat, von C. Lehmann auf Stein gezeichnet. Verlag von Hornemann und Orsted.

Bildwerke.

Kopenhagen. C. Hilfer: Studier over Pompejanske Dekorationer. 1. und 2. Heft. Imp. Fol.

Literatur.

Stuttgart. Dr. Ernst Guhl: die neuere geschichtliche Malerei und die Antemien. Mit einer Einleitung von Prof. Dr. Franz Kugler. gr. 8. Preis 1 fl. 15 kr. Verlag von Ebner und Seubert.

Jena. Dr. Bernhard Stark: Kunst und Schule. Zur deutschen Schulreform. Verlag von Friedrich Frommann. 8. 36 S.

Bern. A. Jahn: Die in der Berner Brunnenmühle-Grotte im Jahr 1846 gefundenen römischen Kaisermünzen, antiquarisch-historisch beleuchtet. VIII und 44 S. 8.

Paris. Raoul-Rochette: Memoires d'archeologie comparee asiatique, grecque et etrusque. 1 Mem sur l'Hercule Assyrien et Phenicien consideré dans ses rapports avec l'Hercule grec principalement à l'aide des monuments figurés. 4. 404 S. Mit 9 Kupfertafeln.

Padua. Ab. Giuseppe Furlanetto: Le antiche lapidi Patavine illustrate. 8. XLVIII und 607 S. mit einem Band von 78 Kupfertafeln.

London und **St. Albans.** R. G. Lowe: A description of the roman theatre at Verulam. Nebst einem Plan. 20 S. 1 Sh. 6 Pene. (E. Alterthümer und Ausgrabungen.)

Chs. Fellows: Account of the Ionic trophy-monument excavated at Xanthus. 8. Mit 3 Kupfern. Bei Murray.

Boisrée: A Hand-book of Grecian Antiquities. Translated from the German Versions of Dr. Hosse by the Rev. R. B. Paul and edited, with occasional Notes etc. by Arnold. 174 S. gr. 12.

Derselbe: A Hand-book of Roman Antiquities, with a short history of Roman Literature. Translated from the german by R. B. Paul, by the Rev. T. K. Arnold. gr. 12.

Madrid. J. Pavadatas: Tratado de monedas. 2 Bde. (im ersten Bande über antike Münzen). gr. 8.

Ein Gemäldeliebhaber in der Schweiz besitzt in seiner Sammlung ein Oelgemälde, die Kommunion des h. Hieronymus vorstellend, in kleinem Format, in allen Theilen dieselbe Vorstellung wie das große in Rom befindliche berühmte Gemälde von Domenichino.

Wie bekannt ist, wurde eine première pensée von Domenichino gemalt, wonach er das große Bild ausführte, und ist auch hinlänglich bewiesen, in welchen Besitz diese première pensée vom Anfang vom Maler selbst an mehrere Kunstbefliger übergang, bis endlich dasselbe durch Umstände außer den Besitz bekannter Personen kam.

In welchen Händen dieses genannte Original, diese ächte première pensée von Domenichino sich nun befindet, ist der Wunsch des obgenannten Gemäldebesitzers, zu ergründen, und derselbe bittet alle Kunstkäuntler, Gemäldebesitzer und Liebhaber ein, im Fall sie irgend Aufschluß über ein solches Gemälde zu geben im Stande sind, es der Redaktion dieses Blattes anzuzeigen die Gefälligkeit zu haben, und wünscht, um wo möglich zur Kenntniß des wahren und richtigen Originals zu kommen, über die allenfalls sich meldenden Exemplare im Vergleich mit dem seinen durch erste Kenner das Urtheil fällen zu lassen.

---

[1] Hans Holbein der jüngere in seinem Verhältniß zum deutschen Formschnittwesen. Leipzig 1836.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kuglee in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 59. Donnerstag den 30. November 1848.

Die Kunstausstellung in München. 1848.

Vierter Artikel.

Eduard Jhlée aus Kassel hat sein Bild von Ludwig dem Heiligen ausgestellt, wie derselbe das Hofvital zu Gemeigne dadurch einweiht, daß er mit eigner Hand und mit Hülfe des ehemaligen Königs von Navarra, Theobald, einen Kranken hineinträgt. Unverkennbar ist des Künstlers Bestreben nach edlen Formen, ruhiger, einfacher Darstellung, schlichter Behandlung und einer Ansprache an das Gemüth. Ob er sich indeß nicht in dem Stoff vergriffen, ob er nicht seinem Gegenstand einen größern Reichthum zugetraut hat, als ihm wirklich innewohnt, möchte vor dem Bilde selbst nicht zweifelhaft seyn. Zwei Wege standen nach meiner Ansicht offen, der Behandlung dieses Gegenstandes die Theilnahme zu sichern: entweder Beschränkung auf die eigentliche Handlung und kleineres Format, mit tiefem Eingehen auf Form und Charakteristik; oder Bereicherung durch Episoden aus dem Volksleben, wie sie allerdings nahe liegen. Statt dessen hat Jhlée die Haupthandlung durch Wiederholung in einer zweiten, von der ersten getrennten Gruppe geschwächt und den sehr großen Raum des Bildes durch Figuren ausgefüllt, die, weil sie überall stehen könnten, hier durchaus müßig sind. Denn was soll bei dieser Scene eine kniende Frau mit einem betenden Kinde? was bedeuten die bedeutungsvollen Blicke, die die stummen Krieger wechseln? — Ein Blick ins wirkliche Leben, ein Griff ins Volksgewühl würde dem Künstler sicher Erscheinungen an die Hand gegeben haben, durch die er uns an den wirklich dürftigen Gegenstand hätte fesseln können. In Betreff der Formen, deren sich Jhlée bedient, ist der Mangel fester Bestandtheile bei seinen Gestalten ihm sehr nachtheilig. Die Kunst wird nicht geistiger dadurch, daß sie körperlos ist, sondern dadurch, daß sie den Körper geistig durchdringt. Aber in diesen Kleidern stecken keine Leiber.

Der Rhein mit seinen Nebenflüssen von M. v. Schwind. Sie kennen das reizende Märchen von Brentano, wie die Mosel und der Main, die Neqnitz sogar und die Pegnitz und wer sonst noch der Getreuen ins unterirdische Schloß kommen zum Vater Rhein und ihm Geschenke bringen. Ein ähnliches Märchen ist es, das uns Schwind vor die Augen stellt und gewiß kann kaum ein anmuthigerer Gegenstand gefunden werden. Der Vater Rhein von Wogen getragen, das süße Saitenspiel in der Hand, wemit er flüstert und rauschet und brauset; umschwärmt von den gnomenhaften Schatzmeistern des Nibelungenhortes, zum Zeichen daß er als ein „guter Mann" wie der Kaufmann von Venedig, als ein „Herrscher, reichbegabt," nach Schenkendorf's Lied sich sehen und hören lassen kann. Und wie er nun so unter Geigenspiel, von den grünen Wogen getragen, dahin schwimmt, da kommen zu ihm die kleine Wiesent und die zarte Treisam mit dem Freiburger und die Jll mit dem Straßburger Münster, und ziehen den lockenden Tönen nach und hinab ins unendliche Meer; die Heilquelle von Baden mit der Trinkhalle, der übermüthige Neckar mit den Zeichen der Länder, durch die er gelaufen, der heitere Main mit dem Frankfurter Dom, und mit ihm der Donau-Mainkanal mit der Kehlheimer Befreiungshalle und einem kleinen Boten aus Morgenland, schließen sich an; desgleichen Nahe und Lahn und Mosel mit dem verlenden Römer. Alles sammelt sich zum Reigentanz und zur Wellenfahrt ins Niederland mit dem rebenbekränzten König und Herrn. Damit aber der Ernst des Lebens, der Sorgen und Mühen und Kämpfe nicht vergessen werde im verführerischen Strome der Lust, sitzen am Ufer die altehrwürdigen Hüterinnen der Städte Speyer, Worms und Mainz, die letzten mit dem schwarzrothgoldnen Banner deutscher Einheit. Wer Arbeiten von Schwind kennt, der weiß, mit welcher Leichtigkeit bei innerer Konsequenz und Strenge die Gruppen bei ihm geordnet sind, wie geschmackvoll er in der Zeichnung das Nebenwerk behandelt und wie ein eigenthümlicher Schönheitssinn in Verbindung mit einer lebendigen, heitern Phantasie ihm die Motive der Darstellung an die Hand gibt. Wer den Karton gesehen, der konnte nicht zweifeln, daß ein mit den Mitteln entwickelter Kunstbildung danach ausgeführtes Gemälde einen höchst erfreulichen Eindruck machen müsse. Man dachte sich den heitern Gedanken in heitern Farben; in allen Gestalten frisches, blühendes Leben; die Formen, die der Karton nur andeutet, ausgebildet und Seele und sprechenden Ausdruck in allen Zügen, auf daß das Mährchen geglaubt werde. Es liegt eine Gefahr in der Ausführung nach dieser Seite. Die Natürlichkeit, gleichviel ob die Rubensche oder die Vernet'sche, die Farbenfülle und Wärme, ihr Schmelz und ihre Harmonie, die einschmeichelnde Anmuth des Vortrags sind eben so viele Klippen, an denen die Kunst scheitert. Schwind hat sie alle vermieden, nicht indem er glücklich hindurchgeschifft, sondern indem er sich gänzlich fern von ihnen gehalten; allein die Kunst hat er damit nicht gerettet. Bei den ausgezeichneten Gaben Schwinds kann man nicht annehmen, daß der sein Werk nicht anders ausführen gekonnt, sondern daß er es nicht anders ausführen gewollt. Wenn Andere durch naturalistische Nachahmung der Wirklichkeit ihrer Darstellung die poetische Wirkung entziehen, so scheint Schwind das Ideale und Mährchenhafte der feinigen an die Unmöglichkeit der Existenz seiner Gestalten haben knüpfen zu wollen und anstatt, wie so Viele, auf Bewunderung von Seite der Massen hinzuarbeiten, den billigen Anforderungen selbst der Genossen seines Berufs eine feuerwehr Verachtung entgegenzusetzen. Fehlt es somit den Formen an der nöthigen Durchbildung, den Gesichtszügen an Ausdruck, so ist es in Bezug auf Färbung, als ob auf das reizende Gedicht ein plötzlicher Frost gefallen und Rhein und Nebenflüsse zu Eis erstarrt wären. Im Interesse der Kunst und des reichbegabten, geistvollen Künstlers ist zu wünschen, daß er auf dieser Bahn nicht weiter fortgehe, um so mehr, da ihm als Lehrer einer großen Kunstanstalt der heranwachsenden Jugend gegenüber ganz besondere Rücksichten Pflicht sind.

Unter den kleineren historischen Bildern spricht eines von Ed. Zimmermann sehr an, eine Madonna, die das heilige Kind liebkost, durch Wärme und Wahrheit der Empfindung, Lieblichkeit des Ausdrucks, eine zarte und gefällige Behandlung und Schlichtheit der Darstellung wie des Vortrags.

Die Samariterin am Brunnen von J. G. Koch zeichnet sich

Digitized by Google

durch eine tiefe, harmonische Färbung und geschlossene Haltung aus. Es ist schwer, dem Gegenstand, der Zusammenstellung von zwei Gestalten ohne alle Handlung, ein anderes als bloß malerisches Interesse zu geben; es sey denn daß man in eine tiefe Charakteristik der beiden Personen eingehen wollte, was hier nicht beabsichtigt worden. Die malerische Wirkung aber ist auf eine durchaus würdige und ansprechende Weise erreicht, und vornehmlich durch die Landschaft dem Bilde jene stillernste Stimmung gegeben, die dem Gegenstand entspricht.

Eine eigenthümliche Erscheinung ist eine Zeichnung von Jos. Speth, die Ausgießung des heiligen Geistes. Auf den ersten Blick meint man die Kopie eines Kupferstiche von Marc Anton zu sehen, bis man gewahr wird, daß es nur einzelne Muskulosische Gestalten und Bewegungen sind, die hier, mit eigenen untermischt, sehr geschickt zu einem Ganzen zusammengefügt wurden. Ob auf diesem Wege eine selbstständige Ausbildung erreicht werden kann, steht dahin; gewiß aber ist, daß Speth auf eine überraschende Weise die Ausdrucksprache seines Vorbildes zu treffen gewußt. Eine Zeichnung von Ludwig Grimm in Kassel, der Sieg über den geistigen und leiblichen Tod, gibt dem wohlwollenden Beschauer beides, Schmerz und Freude. Es ist eine reiche Kompositon, wo in vielen mit einander mehr oder weniger verbundenen Gruppen der christliche Gedanke von der Erlösung und ihren Folgen, der Errettung durch Christus und die Kirche und der ewigen Verdammniß der Verlornen ausgesprochen ist. Es ist unverkennbar ein warmes, frommes Gemüth, das mit den Mitteln der Kunst aus Herzensgrunde zu uns sprechen will; allein eben diese Mittel erscheinen einem theils durch falsche Reize verwöhnten, theils durch die entwickelte Kunst zu höhern Anforderungen berechtigten Publikum gegenüber ungenügend. Das Auge ist verwirrt durch die vielen Gestalten und durcheinander laufenden Linien, und wenn es sich endlich Gestalten, Linien und Gruppen entwirrt hat, bleibt das Ganze noch immer ein Räthsel, dazu man die Lösung im Kataloge suchen muß. Es früge sich, ob nicht wenigstens für die bildnerische Architektenik solcher symbolisch-allegorischen Darstellungen etwas gewonnen würde, wenn die gesonderten Hauptgedanken in gesonderte, durch Verzierungen verbundene Räume gebracht würden, statt daß wie hier die Parzen neben Adam und Eva sitzen, und gleich daneben ein Engel mit dem Schweißtuch der h. Veronica erscheint u. s. w., was nothwendig konfus verwirrend wirkt.

L. S. Ruhl in Kassel hat mehrere Kartons eingesendet, welche von der dauernden Thätigkeit dieses in allen Sphären bewanderten Künstlers Zeugniß ablegen. Ein Reneas und Dido, ein Kampf der beiden Liebesgötter, des irdischen und des überirdischen und ein Triumphzug des Amor sind sämmtlich im Ton des Cinquecento gehalten. Doch ist dieß mehr äußerlich. Geht man den Lineamenten, der Anordnung, den Motiven nach, so schwindet die Erinnerung an die alten Meister gewiß und der neue steht in seiner Eigenthümlichkeit vor uns. Gewiß läßt man auf manche schöne Einzelheiten, namentlich im Bilde des Triumphes, allein im Gefühl für Gruppirung, für den Zug und die Vollendung der Linien, noch mehr aber in der Forderung eines gewissen Nerus der Bewegung und Handlung sind wir in München an ein so ganz anderes Maß gewöhnt, daß ein geringeres, wenn es wirken soll, durch anderweitige Vorzüge in den Formen oder der Behandlung ergänzt werden müßte.

Es dürfte, da gegenwärtiger Bericht kein Theil eines Kompendiums der Kunstgeschichte ist, erlaubt seyn, nun vor dem Uebergang zu Skulpturen und Architekturen noch einige Gemälde zu erwähnen, die unter die bisher aufgeführten Klassen nicht gehören. Zunächst nenne ich das Bildniß von Stieler, von ihm selbst gemalt. Obschon gewiß ein Selbstbildniß nicht in gleiche Linie mit einer Selbstbiographie zu stellen ist, da schwerlich ein Mensch soviel von seinem Gesicht und seiner Gestalt weiß, als von seinen Erlebnissen, Gedanken und Gefühlen, so hat es doch immer einen ganz besonderen Werth, den Bildnisse Anderer nur selten erlangen können, namentlich bei einem Maler, dem vorzugsweise fürstliche Personen sitzen, die in der Regel Alles haben, selbst Langeweile, nur nicht Zeit. Einem Selbstbildniß aber kann der Maler alle Vollendung geben, die er will und kann und das hat Stieler in diesem Gemälde gethan, das schlicht in der Auffassung, fein und durchgebildet in den Formen und der Modellirung, wahr und warm in der Färbung der Nachwelt ein treues Abbild des allgemein geachteten und liebenswürdigen Künstlers überliefert. Einem zweiten Bilde desselben Meisters, einer Art »Chapeau de paille,« ist der gleiche Grad der Ausführung nicht anzusehen. Sey es, daß mich Mudens unbillig gemacht mit seinem überaus herrlichen Bilde der Art, sey es, daß in einem andern Raume die Wirkung besser ist, an seiner Stelle in der Ausstellung hätte dem Gemälde Stielers eine Steigerung von Körperlichkeit in Form und Farbe gewiß wohl gethan. Hiebei will ich die Bemerkung wiederholen, die man in den Sälen des Gebäudes sehr oft hören konnte, daß die Beleuchtung sehr ungünstig, jedenfalls bei der großen Entfernung der Fenster (Laternen) zu schwach ist; ein Uebelstand, der mit der Beleuchtung von oben in der Regel verbunden ist und in der Pinakothek von München zur Unerträglichkeit gesteigert wird, da unter den bereits violett oxydirten Glastafetten dicke Leinwandvorhänge ausgespannt sind, so daß man sich dort bei hellem Tage in einer Kellerdämmerung befindet.

Zu den vorzüglichsten Bildern der Ausstellung gehört ein großes Architekturbild von Rinmüller, das Innere der Stephanskirche in Wien. Die Ansicht ist vom linken Seitenschiff aus gegen den Chor zu genommen und bei einer strengen und feinen Zeichnung, bei einer das geheimnißvoll Erhabene der kirchlichen Architektur klar hervorhebenden Auffassung doch zugleich mit soviel malerischen Reizen und technischen Geschicklichkeiten ausgeführt, daß Jeder, er komme mit welchen Anforderungen er wolle, befriedigt werden muß. Dazu hat das Bild große, seinem Gegenstand würdig entsprechende Dimensionen.

Ausgezeichnet sind die Thierstücke von Benno Adam, namentlich seine Hunde, bei denen er nicht nur eine äußerliche Kenntniß, sondern ein tieferes Studium dieses doch Mannigfaltigkeit und Schärfe der Charaktere hervorzugten Thieres zeigt. Dürften wir Herrn Adam einen Rath ertheilen, so wär es der, eine Reise zu Landseer zu machen. Seit Snyders hat kein Künstler mit solchen Augen in die Thierwelt gesehen und Mittel gefunden, das Gesehene darzustellen; ja in letzter Beziehung übertrifft er den Niederländer sehr häufig. In Deutschland haben wir nur wenig Bilder von Landseer, während schon in London viele der besten zu finden sind. Von ihnen würde Benno Adam auf der Stufe der Ausbildung, die er bereits erreicht, rasch zur Vollendung geführt werden.

W. Melchior in München hat ein riesiges Stillleben im Style von Weenix geliefert und mit Geschick, Geschmack, Ausdauer und Lust seine Aufgabe gelöst. Da liegt todtes Federvieh, Rehe, Hasen, Früchte u. dergl. in Lebensgröße bunt geschichtet und mit solcher Naturwahrheit ausgeführt, daß die Sperlinge des Zeuxis fein zu halten seyn müßten, wie die Hunde der Besucher es ohnehin sind.

E. Neureuther hat ein kleines Aquarell ausgestellt, einen Entwurf zur Dekoration der Halle eines im oberbayrischen Styl erbauten Landhauses. Neureuther hat mit ganz glücklichem Takt für den Bilderschmuck dieses Hauses nach v. Kobells bayerischen Gedichten gelangt, für die Verzierung selbst weniger glücklich eine Mischung pompejanischer und eigenthümlicher aus dem gewählten Baustyl gefolgerter Verzierungen versucht. Entweder

Digitized by Google

muß er hochdeutsch dichten oder im Dialekt; aber mischen läßt sich beides nicht. Inzwischen wäre vielleicht mit wenigen Aenderungen eine Harmonie in die übrigens ausnehmend anmuthige und geschmackvolle Dekoration gebracht. Sollten sich nicht Besitzer von Landhäusern finden, die Verlangen hätten nach einem heitern und schönen Schmuck ihres Sommeraufenthaltes? Mich dünkt, ein reicherer Schaafhaus dafür findet sich nicht leicht, als in Neureuthers glücklicher Phantasie und umfassender Kenntniß der Dekorationsformen.

Ein Architekturbild ganz anderer Art ist das von Vermeersch, der Marktplatz in Braunschweig. Vermeersch hat vornehmlich die mittelalterliche Städtebaukunst zu seinem Studium erkoren und nicht nur eine seltene, unter uns gewissermaßen einzige Vollkommenheit der Behandlung und Ausführung erreicht, sondern er weiß auch mit so richtigem Gefühl immer den Standpunkt zu wählen, von dem aus die Baulichkeiten ihre charakteristischen Züge sehen lassen, sich am abgerundetsten gruppiren und die Linien am angenehmsten ineinander greifen. Dazu findet er stets eine sehr entsprechende Staffage und gibt somit in jedem Einzelnen immer ein Ganzes. In seiner Färbung liebt er harmonische aber sehr starke Gegensätze, wobei er zuweilen, wie mir scheint, die Wirklichkeit überspringt, ohne indeß der Möglichkeit den Weg zu vertreten. Obwohl Werke der Art immer nur auf dem Jedermann offnen Wege der Nachahmung der Natur entstehen können, so haben die Arbeiten von Vermeersch doch alle in Auffassung und Vortrag etwas, was sich nicht erlernen und durch Nachahmung der Außenwelt nicht erreichen läßt. Es ist der Funke der Originalität, der in den obern Regionen der Kunst die unwiderstehlichen Wunder wirkt, allein auch die Werke untergeordneter Gattung mit dauernden Reizen belebt.

Eine große Anzahl Porzellangemälde, von Chr. Adler, M. Auer, C. Le Febure, F. Le Febure, J. Kleinmann, Ph. Christfeld, C. Küchelbecker, M. Legrand, Th. Mayer, geben alle ohne wesentliche Verschiedenheit Zeugniß von der großen und bewundernswürdigen Geschicklichkeit der genannten Künstler. Es sind diese Arbeiten sämmtlich Kopien nach den bedeutendsten Gemälden der königl. Pinakothek und vervollständigen die im Erdgeschoß des Gebäudes seit längerer Zeit schon aufgestellte Sammlung. Ich bekenne, daß mir aus keiner andern Anstalt, auch nicht aus der berühmten zu Sevres, Arbeiten zu Gesicht gekommen, die neben den hier genannten in Bezug auf Vollendung in der Ausführung und Herrschaft über die Farbe — was gegenüber von Oelgemälden vergangener Zeiten eine nicht leichte Aufgabe ist — den Wettstreit wagen könnten.

Neue Kupferstiche.

Ritter Kurts Brautfahrt nach Goethes Gedicht von M. v. Schwind, gest. von J. Thäter. 2′ zu 1′ 9″ Sächsisches Kunstvereinsblatt für 1846.

Alles was das Gothische Gedicht auszeichnet: keck sprudelnde Lust und Anmuth gesunden Humors, sorgloser Schalkheit und gutmüthiger Ironie, volle nationelle und persönliche Eigenthümlichkeit und hinreissende Leichtigkeit und Natürlichkeit der Sprache bei Schönheit und Maß, tritt uns auch in der köstlichen Komposition v. Schwinds entgegen. Dazu versteht es dieser Künstler vor Vielen, einen malerischen Stoff in seinem Reichthum zu erkennen und nach Tiefe und Breite glücklich auszubeuten. So gibt er uns mit dem Gedicht von Ritter Kurts Brautfahrt zugleich ein Bild mittelalterlichen Stadt- und Marktlebens, eine Fülle von Charakteren, Vorgängen und Scenen, daß es zu einer unerschöpflichen Quelle der Unterhaltung wird. Während im Hintergrunde des Ritters Burg mit allen Vorbereitungen zur Hochzeit sichtbar ist, unter denen wir mit Vergnügen die bekannten Musikanten aus einem andern Hochzeitbilde wieder erkennen; im Mittelgrunde einige Hindernisse durch „Widerfacher“ und „Weiber“ bereitet, glücklich beseitigt werden: erleben wir im Vorgrund den Hauptsturm auf den armen Ritter, den die Gläubiger unternehmen im Augenblick, wo er für die holde Braut ein Prachtgeschenk erhandeln will. Wie brechen die Juden mit ihren unbezahlten Rechnungen aus allen Winkeln hervor, und schenen sich selbst nicht die löbliche Stadtwache gegen Se. Gnaden ins Feld zu führen, sie daß Schwiegervater und Verwandte sich entsetzen, die holdselige Braut aber in Ohnmacht fällt und alle Buden und ihre Inwohner und sonst Manches, was auf dem Markt und am Brunnen sich findet, in heiter theilnehmende Bewegung geräth. Nun aber gehen Sie weiter um die Buden, den Brunnen, ans Thor, in die Häuser, an die Fenster und die Treppen, — da ist nicht eine Stelle nagelgroß, an die der Künstler nicht irgend ein Interesse zu knüpfen gewußt hätte; und Alles ist lustig und Alles ist schön bis auf die kleinste Falte und die unbedeutendste Bewegung, und da ed denn bei einer solchen Gelegenheit, wie die vorgestellte, auch wohl Leute in der Nähe geben kann, die sich nicht darum bekümmern, so wird es uns nicht wundern, wenn wir bald im Gedränge ein verstecktes Liebesverhältniß, einen ernsten antiquarischen Enthusiasmus an dem Büchersaum, oder die Bewegungen einer wandernden Menagerie, oder auch den Künstler selbst, der sich mit seiner Arbeit seinem Meister vorstellt, oder was immer für unerwartete Dinge entdecken. Der Kupferstecher, J. Thäter, ist mit gewohnter Sicherheit und einer ihm vorzugsweis eigenthümlichen Feinheit in den Geist seines Originals eingedrungen und hat mit Treue und Geschmack und mit bewundernswürdig einfachen Mitteln Formen und Ausdruck im Ton einer leichten, doch ziemlich weit ausgeführten Zeichnung wiedergegeben. In dem Abdruck, der mir vorliegt, sind ein paar Köpfchen, namentlich das der Braut, das Mädchengesicht daräber, das Kindergesicht darunter, nicht gleich im Ton mit den übrigen. Sollte die Ursach aber in der Platte liegen, so könnte der Grabstichel leicht nachhelfen. Dieses abgerechnet müssen wir das Blatt zu den erfreulichsten Leistungen unserer Kupferstecherkunst zählen und so empfiehlt es sich nicht nur Allen, die Freude und Genuß aus der Kunst schöpfen, sondern auch denen, die für ihre Bestrebungen als Maler oder Kupferstecher belehrende Vorbilder suchen. ef.

Kunstliteratur.

Die Liebfrauenkirche zu Halberstadt, deren Geschichte, Architektur, Kunstwerke und Denkmale, beschrieben als Andenken an die Restauration und die feierliche Einweihung derselben am Pfingstfeste 1848 von Dr. Fr. Lucanus. Halberstadt ꝛc. (22 S. in 4. und 2 Abbildungen.)

Unter vorstehendem Titel ist eine kleine Gelegenheitsschrift erschienen, die über ein merkwürdiges mittelalterliches Bauwerk und den Inhalt desselben überschtliche Auskunft gewährt. Die Liebfrauenkirche ist eine romanische Pfeilerbasilika, die, ursprünglich flach gedeckt, in späterer Zeit, ebenfalls noch in der Periode des romanischen Styles, mit Gewölben versehen wurde. Der Verfasser gibt die näheren Mittheilungen über die Baugeschichte der Kirche. Dieselbe war in neuerer Zeit sehr in Verfall gerathen und ist gegenwärtig, auf Befehl des Königs und auf Grund der von dem Baurath v. Quast abgegebenen Gutachten, gründlich erneut worden, wobei es sich im Einzelnen um eigen-

Digitized by Google

thümlich interessante Ausführungen handelte. Chor und Querschiff scheiden die Gewölbe, im Schiff mußten sie dagegen entfernt werden. Hier wurde statt ihrer eine flache Bretterdecke (wie ursprünglich) angeordnet. Dabei wurden die alten, bedeutend aus dem Loth gewichenen Mauern der Seitenschiffe, nach der Angabe des Regierungs- und Baurathes Rosenthal zu Magdeburg, gerade gerichtet, der eine der beiden östlichen Thürme, welche in den Ecken von Querschiffen und Seitenschiffen über den Pfeilern und Gewölben der letzteren errichtet sind, ist sehr baufälligen Zustandes halber abgebrochen und in der alten Form vollständig neugebaut. Vorzüglichst merkwürdig sind die großen Reliefs, etwa lebensgroße Figuren Christi, der Maria und der zwölf Apostel, in architektonischen Nischen sitzend, die sich an den Brüstungswänden des Chores, nach den Armen des Querschiffes hin, befinden. Sie gehören durchaus zu den interessantesten deutschen Skulpturen des 12ten Jahrhunderts und sind ebenso durch die allgemeine Würde des Styls, wie durch die Feinheit und den Geschmack der Ausführung ausgezeichnet. Der Verfasser hat die gediegene lithographische Abbildung einer von diesen Reliefsiguren, der Maria mit dem Kinde, seiner Schrift beigegeben.[1] Dann haben die alten Wandmalereien, die neuerlich in der Liebfrauenkirche unter der Tünche entdeckt werden sind, namentlich derjenige größere Cyklus derselben, welcher gleichfalls noch der Periode des romanischen Styles angehört, ebenfalls ein namhaftes Interesse hervorgerufen. Der Verfasser berichtet über dieselben nach den Mittheilungen, welche Hr. v. Quast im Kunstblatt (1845, Nr. 54 u. f.) gegeben hatte. Bei der gegenwärtigen Erneuung dieser Kirche sollen auch diese Malereien vollständig erneut worden sein, wenn Vernehmen nach aber in einer Weise, daß ihr ursprünglicher alterthümlicher Charakter einem abweichenden modernen Platz gemacht haben soll.

F. K.

Nachrichten vom Oktober.

Persönliches.

Der Bildhauer E. J. Hähnel in Dresden ist zum Mitglied des akademischen Raths bei der Akademie der bildenden Künste zu Dresden und Leipzig ernannt und ihm das Prädikat als Professor beigelegt worden.

Ebenso ist dem Maler Hans Albrecht Höcker zu Breslau, Lehrer bei der dortigen Kunst-, Bau- und Handwerksschule, das Prädikat Professor verliehen worden.

Der Architekt, Professor Dr. Leesch in Bonn, ist zum außerordentlichen Professor in der dortigen philosophischen Fakultät ernannt worden.

Der Bildhauer, Baron Clot in St. Petersburg, ist zum Professor an der kaiserlichen Akademie der bildenden Künste daselbst ernannt worden.

Dem Geh. Oberbaurath Dr. Crelle in Berlin ist der Rothe Adlerorden dritter Klasse mit der Schleife,

dem Hofbrieumaler de Bièfve in Brüssel der Rothe Adlerorden dritter Klasse, und

dem Archäologen, Professor Dr. Curtius in Berlin, Erzieher des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen, der Rothe Adlerorden vierter Klasse verliehen worden.

Der Maler Andreas Achenbach ist von dem Könige der Belgier mit dem Leopoldorden dekorirt worden.

Dem Maler Couture und dem Erzbildner Oetche zu Paris ist der Orden der Ehrenlegion verliehen worden.

Der Maler C. Heemann aus Berlin ist auf seiner Kunstreise durch Deutschland, auf welcher er seine Zeichnungen zur Geschichte des deutschen Volks öffentlich ausgestellt, auch in München angekommen, und hat von der dortigen Akademie der Künste einen Saal für seine Zwecke eingeräumt erhalten. Es wird sein Werk auf Subskription herausgeben und hat in Berlin, bei den Handlungshäusern, am Rhein und im südwestlichen Deutschland überall so lebhafte thätige Theilnahme für dieses sein sehr erfreuliches Unternehmen gefunden, daß die Kosten desselben bereits gesichert sind. Es wird die Ausführung nach einem eignen Plane an künstehn Kupferstecher zugleich übertragen, so daß die Vollendung des Werks ungefähr nach zwei Jahren in Aussicht steht, während sie sonst ad Graecas Calendas vermiesen sein würde.

Professor Ludwig v. Schwanthaler ist seit einiger Zeit so schwer erkrankt, daß man fast keine Hoffnung für seine Rettung hat. Er selbst hat sich bereits mit den Sterbsakramenten versehen lassen. Sein altes Gichtübel, das ihn schon seit langen Jahren gefesselt und gepeinigt, will nun die edle Natur gänzlich brechen. Zum Glück für ihn hebt ihn der mildernde Gott des Schlafs sanft über seine sonst fast unerträglichen Leiden. ef.

Der in London sich aufhaltende Maler Eduard Hildebrandt aus Berlin ist auf den Wunsch Alexander v. Humboldt's und des Geh. Raths v. Olfers nach Madeira und den kanarischen Inseln abgereist, um dort die Tropenwelt und Naturformen jener herrlichen Inseln in Aquarellen aufzunehmen.

Ausstellungen.

Paris. Es ist von Seiten der Direktion der schönen Künste, nach einer mit dem Gemälde des Ingres getroffenen Abkunft, nunmehr im Plane, die künftigen Ausstellungen nicht mehr im Louvre, wo während mehrerer Monate eine Verbindung der Galerie Rattschon mit der Galerie des Tuileries zu hatten, deren Räume für das Aufhängen der Bilder und für das Zu- und Durchströmen der Besucher bekanntlich genügend entsprechen. Es ist nur die Frage, ob die Minister des Kriegs und der öffentlichen Arbeiten sich nicht veranlaßt finden, diesem Plane ihre Zustimmung zu versagen.

London. Das Porträt Shakespeare's, welches aus der Verstreigerung der Galerie des Herzogs von Buckingham, in den Besitz des Lord Ellesmere übergegangen, ist gegenwärtig in dem Lokal der Shakespeare society zur Prüfung ausgestellt. Collier, der Direktor der Gesellschaft, wird eine Abhandlung über die Geschichte dieses Bildes drucken lassen. Es befand sich unterdeß einst im Besitze des Sir William Davenant, der 41 Jahre vor Shakespeare's Tode geboren und mit allen großen dramatischen Zeitgenossen Shakespeare's genau bekannt war.

Akademien und Vereine.

Wien. In einer Plenarversammlung der Akademie der bildenden Künste brachte der Präsident, Professor Rösner, den Gegenstand eines Atelierbaues auf dem Arsenalplatze des oberen Belvedere zur Sprache, und es wurde beschlossen, denselben der Abhelfung für die Dürftigkeit der speziellern Behandlung anzuempfehlen. Die Ueber der Abhilfe der Noth der Künstlerproletariats wurde zu einer Petition an das Ministerium wegen Bewilligung von 50.000 fl. K.-M. vereinlicht. Ein Antrag des Professors Kupelwieser ging dahin, an einem öffentlichen Spaziergange, z. B. am äußern Burgplatz, Hallen zu errichten, welche für den Zweck einer Nationalgalerie eingerechtet, mit Gegenständen zu umgeben wären, an deren Wänden zu lehrreichen und geschmackbildenden Anschauung des Volks weltgeschichtliche Begebenheiten al fresco dargestellt würden. Die Künstler beschlossen eine Petition an den Reichstag, worin sie Wichtigkeit, einen volksthümlichen Kunstverein mit dem Staatssiegen zu errichtigen, entwickelt und um die Anerkennung dieser Wahrheit Seitens der Reichsversammlung gebeten wird.

Paris. Die Ausstellung, welche den Meistern der vorzüglichsten Werke, die der diesjährige Salon enthielt, zuerkannt worden ist, besteht in Gefäßen aus der Manufaktur von Sevre. Bei diesem Anlaß hielt der Minister des Innern einen Vortrag, worin hervorgehoben wurde, daß vor nun 200 Jahren die Akademie der schönen Künste eröffnet worden, daß die Republik, weit entfernt, dasjenige zu vernichten, was die Könige Frankreichs für das Gedeihen der bildenden Kunst gethan haben, es vielmehr noch zu überbieten suchen müsse, und daß sie einen eigenthümlichen Werth für die Art und Weise ihrer Anerkennung darin finde, daß die Kunst belohnt werde durch die Kunst. Hierauf erfolgte die Austheilung der Preise, deren jeder von einem Diplom begleitet war.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

[1] Die Abbildung einer andern der Figuren hatte ich schon früher in der Zeitschrift „Museum, Blätter für bildende Kunst“ (1833, Nr. 19) mitgetheilt.

Digitized by Google

Kunstblatt.

Nr. 60. Donnerstag den 7. Dezember 1848.

Ueber Denkmale der Kunst

in Karlsruhe, Freiburg im Breisgau und Konstanz

von Prof. G. F. Waagen.

(Fortsetzung.)

Freiburg im Breisgau.

Die zwei in der Universitätskapelle des dasigen Münsters befindlichen Altarflügel von Hans Holbein dem jüngern gehören zu dem Ausgezeichnetsten, welches wir noch von diesem großen Meister besitzen. Der eine, die Anbetung der Hirten, bei dem das Hauptlicht von dem Kinde ausgeht, beweist, welches tiefe Studium der junge Holbein bereits von der Wirkung des Lichts gemacht hatte, und ist das vollkommenste Effektstück, welches mir aus so früher Zeit von deutscher Kunst bekannt geworden. Dabei zeigen die Köpfe, zumal der fünf Engel, in ungewöhnlichem Maße das Schönheitsgefühl, wodurch sich Holbein vor allen andern Realisten seiner Zeit so vortheilhaft auszeichnet. Dennoch werden diese an Feinheit noch wieder von dem Kopfe der Maria auf der Anbetung der Könige übertroffen, welche auch als Komposition im ebelsten historischen Styl ein Meisterstück ist. Höchst lebendig ist der zum Stern aufblickende Diener des Mohrenkönigs. Dasselbe gilt auch von den Bildnissen der zur Zeit der Ausführung des Gemäldes in Basel ansässigen Familie Oberriedt, welche dieses Bild bestellt und auch später in das hiesige Münster gestiftet hat. Auf dem ersten Flügel sieht man den Familienvater mit seiner Frau und vier Knaben, auf dem andern eine Frau und vier Mädchen. Ungeachtet der hohen Vortrefflichkeit des Bildes stimme ich indeß ganz dem Dr. Burkhardt bei, welcher sie von 1518 bis 1529 setzt, ja nach der minder freien Auffassung der Bildnisse, als des mit 1519 bezeichneten des Amerbach zu Basel, sowie nach dem gelblichen, für die frühesten Arbeiten Holbeins eigenthümlichen Lokalton des Fleisches, welches hier noch in den entschieden bräunlichen, worin der Amerbach gehalten ist, hineinspielt, möchte ich mich für das Jahr 1518 entscheiden, wonach es daher mit 21 Jahren gemalt worden. Ungeachtet der verschiedenen Wanderungen, welche das schon früh berumterte Werk hat machen müssen, ist es wesentlich noch wohl erhalten zu nennen.

In der Kapelle hinter dem Hochaltar stehen mir zwei Flügelbilder eines Altars auf, deren das eine die Taufe Christi, das andere Johannes auf Patmos, welchem die Maria mit dem Kind erscheint, darstellt. Sie werden irrig dem A. Dürer beigemessen, sind aber meines Erachtens höchst vorzügliche Arbeiten des Hans Baldung Grien, worin sich Dürer's Einfluß auf ihn besonders deutlich ausspricht, und er sich an Feinheit und Geschmack selbst übertroffen hat.

Die Sammlung des liebenswürdigen und hochgebildeten Domherrn v. Hirscher muß jedem ächten Kunstfreunde einen großen Genuß gewähren. Dieselbe enthält treffliche Werke von Hauptmeistern der schwäbischen Schule, wie Zeitblom, Hans Burgkmair, Hans Holbein dem jüngern und Schaffner, Bilder von verschiedenen, zum Theil sehr interessanten schwäbischen Lokalmeistern, wie von einigen Malern der fränkischen und der niederländischen Schule. Ich fand darüber Folgendes zu bemerken:

Zeitblom. 1) Zwei Engel von edlen Motiven in weißbläulichen Gewändern halten das Schweißtuch mit dem überlebensgroßen Antlitz Christi. Die Formen sind hier so großartig aufgefaßt, der Ausdruck so würdig und edel, der Lokalton so tief und satt, die Modellirung von so feinem Schmelze, die ganze Ausführung so fleißig, daß dieses Bild meine schon so große Verehrung für diesen Meister noch ungemein erhöht hat und ich nicht anstehe, hierin die würdigste Darstellung Christi zu finden, welche mir von deutscher Kunst bekannt geworden ist. Das Bild rührt von demselben Altar von 1473 her, zu welchem die vier Heiligen in der Sammlung des Obertribunalprokurators Abel in Stuttgart gehören. 2) Die h. Anna mit Maria und dem Kinde auf dem Schooße. Leider ist dieses nur noch ein Fragment zu nennen. Der Kopf der Anna mit gesenkten Augen steht dem des Christus würdig zur Seite. Eine feine Schönheit der Form, eine sehr feine und bestimmte Zeichnung, ist hier mit einem tiefen Ernst des Ausdrucks gepaart. Dabei erinnert die zarte Färbung an den Ton des Moretto in seinen hellen Bildern. 3) Der heil. Petrus. Obwohl in diesem kleinen Bilde sich die spitzen Züge finden, welche so oft bei Zeitblom wiederkehren, verdient dasselbe doch wegen der großartigen Gewandung und der tiefen Gluth der Färbung der rühmlichsten Erwähnung.

Hans Burgkmair. Die Bewinnung von Christi Leichnam. Dabei ein Ritter von besonderer Lebendigkeit und der h. Sigmund mit dem Schwert. Bezeichnet: »Jo. Burgkmair pingebat.« Obwohl das Bild in allen Theilen das Gepräge des Meisters hat, sind Färbung und Modellirung doch ungewöhnlich schwach für ihn.

Hans Holbein der jüngere. 1) Zwei Flügel, welche in vier Abtheilungen Vorgänge aus dem Leben Mariä enthalten, und zwar a) die Heimsuchung; im Hintergrunde Loth mit seinen Töchtern, welche Sodom verlassen, b) die Geburt Mariä. Vorn die h. Anna im Bette von Frauen umgeben und zwei Frauen, welche das Kind waschen; im Hintergrunde dieselbe Anna, welcher das gewickelte Kind gebracht wird. c) Die Darstellung im Tempel. Vorn Anna von hinten gesehen, in einem rothen Gewande von trefflichem Wurf, mit Joachim und Andern, Maria im Hintergrunde. d) Der Tod Mariä. Sie ist im Vorgrunde kniend und von zwei Aposteln unterstützt dargestellt. Christus fegnet die Seele ein, welche hier als ein ganz bekleidetes Kind genommen ist. Im Hintergrunde die Krönung Mariä. Das architektonische Beiwerk ist theils im gothischen Geschmack, theils in dem der Renaissance. Der Realismus dieses Bildes ist höchst wahr und lebendig und hat zugleich etwas Edles, welches an Domenico Ghirlandajo erinnert. Die Falten haben meist den feinen Geschmack des älteren Regier van der Weyde. Die satte, klare, bräunliche Färbung, die gediegene Malerei stimmen ganz mit andern Bildern aus der früheren Zeit des Holbein. Dafür sprechen auch einige Schwächen der Zeichnung, z. B. der Rücken des h. Petrus auf dem Tode der Maria. Dieser Flügel hat leider einige starke Retouchen. 2) Vier Bilder mit je zwei

Digitized by Google

Heiligen. Magdalena und Johannes der Evangelist, Lorenz und Katharina, der Kaiser Heinrich II. und Elisabeth von Thüringen, Vitus und Margaretha, stimmen in den meist lebhaften Bewegungen, den theilweise etwas weltlichen Charaktteren, der Art der feinen Durchbildung, wodurch besonders der h. Lorenz anzieht, in einem warmen bräunlichen Ton so sehr mit dem jüngeren Holbein überein, daß ich nicht anstehen kann, sie der frühreren Zeit desselben beizumessen. Es sind Kunstwerke von vorzüglichem Werthe. Der Grund ist noch golden. 3) Der h. Nordert führt Norbertine der h. Agnes als Schützling zu. Ganz von dem edlen Naturgefühl des Holbein durchdrungen und schön ausgebildet.

Martin Schaffner. 1) Die Heiligen Magdalena, Margaretha, Agatha, Apollonia, Scholastika (mit der Taube) und Notburga, welche auf einer Wiese in stiller, heiterer Zufriedenheit zusammenstehen, gehören zu den anziehendsten Werken dieses Meisters. Obwohl minder stark abgerundet in den einzelnen Theilen als in andern Bildern, und etwas manierirt in den Händen, hat das ihn so vortheilhaft auszeichnende Schönheitsgefühl doch nur selten einen so glücklichen Ausdruck gefunden. Namentlich gehört die Agatha mit den schönen gewölbten Augenliedern, mit dem feinen Munde zu den anziehendsten Bildungen deutscher Kunst; ja sie würde eine vollendete Schönheit seyn, wenn das Oval und die Nase nicht etwas zu voll wären. Auch das Preßl der Margaretha ist sehr edel. Dabei ist die Färbung ungleich wärmer, als auf den Bildern in der Pinakothek zu München, die Ausbildung noch zarter. Vormals in dem Kloster Bebenhausen bei Tübingen. 2) Die Einhauptung der h. Katharina, vormals in der Gegend von Ravensburg, zeigt diesen Meister in seiner frühreren, doch realistischen Weise, wie die durch Aufschrift beglaubigte Anbetung der Könige in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Die Malerei ist von besonderer Klarheit.

Christoph Amberger. Das Bildniß Karls V., bezeichnet Act. XXXI und mit dem Datum 1531, stimmt zwar in der feinen Auffassung und Modellirung zu Amberger, ist aber in der Färbung doch fast zu bleich für ihn. Dieses Bild stammt aus der Familie Sickingen.

Unbekannten Meistern der schwäbischen Schule gehören folgende Bilder an:

Der Judaskuß und Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, ziemlich kleine Bilder aus dem Kloster Tennenbach, einige Stunden von Freiburg, sind wichtig als Uebergangsbilder der realistischen zur realistischen Kunstweise. Während die Köpfe noch den Geschmack der ersteren zeigen, treten in dem Gefält schon hie und da die scharfen Brüche ein. Der blaue Grund ist erneuert. Die Ausführung ist mäßig. Die Zeit ihrer Entstehung dürfte um 1450 anzusetzen seyn.

Die Bestattung der Maria aus dem Kloster Schussenrieth bei Buchau verräth einen sehr eigenthümlichen Meister, von derb realistischer Richtung. Petrus verrichtet bei der Sterbenden förmlich das Amt als Priester. Drei ungläubige Juden, welche, als sie die heilige Bahre berühren, niederstürzen, sind eine mir neue Modifikation der Legende, daß einem Juden, der dasselbe wagt, von einem Engel die Hände abgehauen werden. Die Gewänder von sehr guten Motiven sind in Gold gehöht, der Grund golden, das Fleisch von sehr warmem Ton. Die Ausführung möchte um 1470 fallen.

Zwei Flügel, Elisabeth von Thüringen und Dorothea, und Andreas und Martin, zeichnen sich durch etwas Großartiges im Entwurf, durch eine dem Zeitblom verwandte Wärme des Fleischtons, da wo es noch erhalten ist, durch die kühle, dem Cramer von Ulm verwandte Zusammenstellung der Farben in den Gewändern aus. Uebrigens ist die Ausführung dieser aus dem Kloster Urlingen bei Riedlingen stammenden Bilder, die etwa 1480 fallen möchten, ziemlich hart und derb.

Eine Krönung Maria aus der Kirche der Stadt Billingen macht sich vortheilhaft durch die stylgemäße Anordnung, die treffliche Ausbildung der Gewänder, die klare und satte Färbung geltend. Dagegen sind die Köpfe etwas einförmig und leer. Das Gegenstück, der Tod Maria, ist eine geschickte Nachahmung des bekannten schönen Stiches von Martin Schongauer. Diese Bilder möchten kurz vor Ablauf des 15ten Jahrhunderts gemalt worden seyn.

Auch ein Abschied Christi von der Maria, welche er unterstützt, mit andern heiligen Frauen und den Jüngern in der Ferne verdient ungeachtet des ziemlich gemeinen Realismus der Köpfe, wegen der glühenden Färbung, der breiten und trefflichen Behandlung eine nähere Beachtung.

Eine Kreuzigung aus der Gegend von Sigmaringen von sehr reicher Komposition folgt in den Hauptmotiven einem Holzschnitt von A. Dürer, in der warmen Färbung aber dem Zeitblom, welcher im westlichen Schwaben, zumal in jener Beziehung, offenbar einen sehr namhaften Einfluß ausgeübt hat.

Christus vor der Kreuzigung entkleidet, wobei Maria das Lendentuch hält, ist ebenso eigenthümlich und schön gedacht, als meisterlich gemalt, und dasselbe gilt auch von dem Gegenstück, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. Befiederung und Geschmeid sind dem Holbein eng verwandt, Farbenstimmung und Modellirung erinnern mehr an H. B. Grien.

Aus der fränkischen Schule sind hier vorhanden:

Die Kreuzigung Christi, ein kleines Bild von reicher Komposition und fleißiger Ausführung, gehört in allen Theilen der Kunstweise des M. Wohlgemuth an.

Hans Schäufelein. Die Kreuzigung. Mehr durch die für ihn sehr warme Farbe, als durch die nur mäßig ausgebildeten Köpfe ausgezeichnet. Mit dem Monogramm und 1517 bezeichnet.

Barthel Behaim. 1) Die Heiligen Crispinian, Agnes, Paulus, Katharina und Crispin. Diese noch in der Dürer'schen Kunstweise auf Goldgrund gemalten Bilder sind für ihn von ungewöhnlich feiner Durchführung. Sie befanden sich vordem in der Herrschaft Zimmern und sind wahrscheinlich für diese Familie gemalt worden, indem der Künstler mit einem Grafen Zimmern in Italien war. — 2) Die Geißelung Christi ist, wie öfter bei ihm, übertrieben in den Motiven, derber und handwerksmäßiger in der Ausführung.

Die Darstellung im Tempel erinnert in dem Sfumato des Fleisches an Schäufeleins, ist indessen, zumal in dem Gefälte, seiner durchgebildet und von einem sehr guten Meister. Es stammt aus dem bei Berlichingen an der Jart gelegenen Kloster Schönthal.

Eine Maria mit dem Kinde rührt von einem mir unbekannten aber geschickten Meister der deutschen Schule her, welcher in allen Stücken, Charakteren, Gewändern u. s. w. einen besonders entschiedenen Einfluß der von Cock'schen Schule zeigt. Die Modellirung in etwas grauem Ton der Schatten ist sehr fleißig.

Der niederländischen Schule gehören an:

Eine anbetende Maria, Fragment einer Geburt Christi, in violettlich-weißem Kleide und blauem Mantel, ist zwar in der Feinheit des geistigen Gehalts und der Durchführung des Remling, wofür es gilt, durchaus würdig, weicht aber von ihm in dem bleichen Ton der Fleischfarbe wieder ab.

Ein Ecce homo stimmt in Gefühl und Färbung mit den späteren Bildern des Quintyn Messys überein, ist aber im Typus von den sichren Darstellungen dieser Art von ihm verschieden. Es ist jedenfalls ein sehr werthvolles Bild seiner Zeit und Schule.

Herry de Bles. Die Trauer um den Leichnam Christi. Die Wahrheit der Empfindung in den Köpfen, die warme Färbung sprechen für die frühere, beste Zeit dieses so ungleichen Meisters.

Digitized by Google

Endlich besitzt Herr v. Hirscher auch einige Bilder der italienischen Schule. Eine h. Familie von Pulige nähert sich sehr im Geschmack seinem Meister, dem Andrea del Sarto, und zeichnet sich besonders durch die warme Färbung aus. Derselbe Gegenstand, von Camille Peccacci, gehört zu den guten Arbeiten desselben. Ein Kindermord des seinen Schülers der Carracci, Lionello Spada, ist ein schlagender Beleg die Meisterschaft und Geschmacklosigkeit seines Naturalismus.

Unter verschiedenen werthvollen bemalten Schnitzarbeiten, welche sich ebenfalls hier befinden, zeichnet sich besonders eine Maria als Mutter des Erbarmens durch eine edle Auffassung und reinige Durchführung vortheilhaft aus.

Möchte doch diese Sammlung durch den Erwerb für ein Museum in Deutschland vor der Zersplitterung bewahrt werden!

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten über Ludwig Richter

in einem Schreiben v. Quandt an Ernst Förster.

Verehrter Herr! Sie fragten vor einiger Zeit nach dem Treiben der hiesigen Künstler und ich schwieg in einem Gefühle von Trauer, weil es mir schien, als wenn Sie in unserer Zeit der Einzige wären, welcher nach den Künstlern frage. Durch eine Beurtheilung Ludwig Richters von Dr. Kugler in Nr. 24 Ihres Kunstblatts sehe ich mich wieder angeregt, auf Ihre Erkundigung zu antworten. Der Beurtheiler stellt diesen Künstler mit andern, welche Zeichnungen zu Holzschnitten liefertem, zusammen. Es ist das Vergleichen und Abwägen immer eine mißliche Sache — warum erfreut man sich an etwas nicht, wie es ist, wenn es einen eignen Werth hat? — Wie stimmen mit Dr. Kugler überein, daß Richters Werke vorzüglich geeignet sind, Volksbücher zu schmücken, und wie möchten den Grund dazu darin finden, daß er zur Anschauung bringt, was sich der Meisterien entzieht, und eine spielende Phantasie in Mährchen und Lieder einhüllt. Es liegt in den Volksdichtungen etwas Unaussprechliches, was aber nicht unbildlich ist. Ich weiß wohl, daß Hegel verlangt, die Poesie solle Alles aussprechen und es düese nichts bloß Ahnung bleiben, weßhalb er die Kleinen von Gefühl überquellenden Lieder von Goethe tadelt. Wenn aber ein leises Wort tausend Gefühle weckt, sind sie dann nicht alle ausgesprochen? Warum soll jedes besonders angerufen und genannt werden? wie die alte ehrliche Prosa thut, die Alles herausfagt, was der Dichter und Leser sich denkt, und mit Recht spottet Schiller in den Xenien dieser wortbrachtigen Ausführlichkeit. Doch würde der Beweurf, wenn es einer wäre, die Volkspoesie, aber nicht den Künstler treffen, der seine Gegenstände aus solchen Dichtungen wählt. Richteen ist es darum möglich, das Unaussprechliche der Volksdichtungen darzustellen, weil er natürlich empfindet, weil bei ihm alles ächt, nichts Künstelei ist, weil das Naturleben ihm nicht bloß Hieroglyphen zeigt, sondern von ihm überall die Weltseele erkannt wird. So kommt im Gemüthe des Menschen das Naturleben zum Bewußtsein und kehrt durch des Künstlers beseelte Hand, zu einem schmerzenofreien, sich selbst wollenden, von keinen Zufälligkeiten gestörten idealen und zugleich realen Dasein zurück.

Die Kunstdogmatiker wissen freilich nicht, was sie aus Richters Bildern machen sollen. Es sind solche nicht fixirter, sondern wahre, sie sind nicht monumental, denn sie erinnern an kein Faktum, sondern verinnigen das Wirkliche, das, was war und immer seyn wird. Der eine will sie für seine Landschaften anerkennen, weil er merkt, daß die Menschen in diesen Bildern keine Staffage, vielmehr integeieende Theile der Natur sind, und der andere läßt sie nicht für Genrebilder gelten, weil die Landschaft zu viel Raum einnimmt.

Nach dem Standpunkte, auf den uns die neuere Kunstliteratur gehoben hat, welche gleich ehemaligen Paß- und Thoeschreibern nur nach Herkunft, Namen und Alter fragt, wissen wir über Richter wenig Notizen zu geben, und sehe wohl fühle ich, daß von diesem Standpunkte aus betrachtet, das, was ich über Richter gesagt habe, ein Nichts sey. Dieß ist vielleicht auch der Grund, warum Dr. Kugler nichts von den selbstständigen Arbeiten Richters weiß. Zwar hat ihn Graf A. Raczinsky erwähnt und Nagler gibt über Richters Jugendwerke ziemlich ausführliche Nachrichten, da aber unsre Künstler wehre zu einer Gegenseitigenruhmverscherungsgesellschaft noch Lobelhagelerschädigungsaffekuranzanstalt gehört, so ist er nicht nach Verdienst bekannt genug. Daß ich ihn nicht zum berühmten Manne stempeln konnte, versteht sich von selbst, da, was ich auch über ihn in Büttigers Kunstblatt vor langer Zeit und später in meinen Phantasien über Menschen, Natur und Kunst sagte, Leute von Kunstkennermeteier gewiß nicht beachtet haben. Indem ich Ihnen und Ihren Lesern gern über L. Richters selbstständige Arbeiten und seine künstlerischen Bildungsstufen einiges in der Kürze mittheilen möchte, fühle ich mich in doppelter Beelegenheit, denn es wird mir nicht gelingen, auf die Weise bezeichnende Benennungen zu finden, wie solche durch Barsch eingeführt worden sind und sie auch Robert Dumesnil angenommen hat, und bei einer Künstlerbiographie scheinen mir die Epochen innerer Entfaltung wichtiger, als die Angaben von Jahrzahlen.

Den ersten Unterricht erhielt L. Richter durch seinen Vater, einen geschickten Landschaftskupferstecher zu Dresden. 1819 in seinem 16ten Jahre, machte die junge Künstler, im Gefolge des Fürsten Narischkin, eine Reise durch Frankreich nach Nizza, welche auf Richtern den guten Einfluß hatte, daß er zeitig die Natur mit eignen Augen sehen lernte, ehe ihm die Dresdner Landschafter, Klengel und Zing, ihre Brillen auf die Nase setzten. Einige Jahre später unternahm Richter eine Reise allein nach Tyrol und Salzburg und führte sodann mit Jugendmuth ein sehr großes Gemälde aus, in welchem er den Watzmann in ernster Abendbeleuchtung darstellte. Ich erinnere mich der großen, einfachen Wirkung dieses Bildes noch sehr wohl. Der Buchhändler Reneld in Dresden setzte ihn durch das Honorar für diese Arbeit in den Stand, eine Reise nach Italien anzutreten, und mehrere Kunstfreunde schenten seinen vortigen Aufenthalt durch Bestellungen. Für Herrn v. Speck-Sternburg malte er die Gegend von Neeea di mezzo und für Herrn Dr. Hillig eine Ansicht des Gebirges von Amalfi. Zu jener Zeit machte Richter die Bekanntschaft Julius Schnorrs v. Carolsfeld, der ihm zu dem Bilde den Anlaß eine Gruppe entwarf, in welcher alle Heiterkeit und Schönheit, alles Licht und Leben südlicher Natur, die über die ganze Landschaft ausgegossen sind, wie in einem Brennpunkt sich vereinigen. Noch bewahrt Richter diese Zeichnung seines Freundes wie ein Heiligthum auf und er hat mir oft gesagt, daß diese Skizze den entscheidendsten Einfluß auf ihn hatte; denn er fühlte nun deutlich, daß der Natur ohne Menschen der Schlußstein fehlen würde und, man möchte sagen, daß eine Landschaft ohne menschliche Gestalten ein Räthsel ohne Auflösung sey; denn in der gegenseitigen Beziehung erklärt sich wechselseitig Natur und Menschenleben. Bald nach seiner Rückkehr ins Vaterland malte Richter eine Ansicht des Lauterbrunner Thals und bald darauf sie Unterzeichneten eine Ansicht von Civitella und eine andere von La Riccia. Erstere war für Schinkel ein Gegenstand großer Freude, so oft diese treffliche Mann meine Sammlung besuchte. Es steigt in diesem Bilde ein Zug von Landleuten den Felsen hinan, auf welchem die alte kleine Burg Civitella liegt, und die Karavane schließt eine schöne Schnitteein, die sich im Gehen flüchtig umschaut. Schinkel sagte, er könne es sich nicht anders denken, als daß aus dieser Gestalt

Digitized by Google

das ganze Bild hervorgegangen sey, ein solcher Zusammenhang findet zwischen allen Theilen des Bildes Statt, und wirklich scheint das schöne Landmädchen so das Centralgestirn des bildlichen Gedankens zu seyn, daß alles Uebrige sich nur auf sie bezieht. Richter malte nun für den sächsischen Kunstverein eine zweite Ansicht von Recca di mezzo und sodann eine Gegend bei Palestrina. Hierauf folgen 1830 Ansichten von Bajä und ein Erntezug italienischer Landleute. Die gegenwärtigen Besitzer dieser Gemälde wissen wir nicht anzugeben. 1834 ein Ave Maria am Fuß des Monte Serone, eine Osteria bei Tivoli und der Brunnen bei Grotta Ferrata waren die Gegenstände, welche ihn bis zum folgenden Jahre beschäftigten. 1835 führte Richter ein Bild aus der Campagna di Roma für Herrn v. Bretterlow aus.

Richter hatte unterdeß in Meißen bei der dortigen Zeichnenschule eine kleine Anstellung erhalten. Seine Beschäftigung mit Bildern aus Italien weckte eine so tiefe Sehnsucht nach der Heimath der Künste, daß dieß Verlangen fast zur Krankheit wurde. Er und mehrere gleichgesinnte Freunde faßten den Entschluß, nach Italien zurückzukehren und Richter warberte voraus, in der Absicht, die Gefahren in Böhmen zu erwarten. Auch hier benutzte er seine Zeit beßens und indem er die schöngefernten, waldreichen Gebirge und die üppig fruchtbaren Thäler dieses gesegneten Landes in allen Richtungen durchstreifte, füllten sich seine Studienbücher mit vorzüglichen Entwürfen. Statt seiner Freunde trafen Entschuldigungen von ihnen ein, daß sie durch unüberwindliche Hindernisse abgehalten würden, ihm zu folgen. Richter gab es auf, Italien wiederzusehen, und hatte sich mit der nordischdeutschen Natur versöhnt und ihre Frische liebgewonnen. In dieser schönen Stimmung malte er eine Gegend bei Außig und bald darauf, 1837, ein großes Bild mit dem Schreckenstein, welches sich in meiner Sammlung befindet. Der hohe, von altem Gemäuer gekrönte Schreckenstein erhebt sein kolossales Haupt, welches noch vom Licht der Sonne glänzt, die hinter wolkige Berge hinabsank und den Thalbewohnern verschwand. Am Fuß des schroffen Felsen breitet sich die Elbe wie ein stiller See aus und ein alter Schiffer führt Menschen von höchst verschiedener Sinnesart in seinem Kahne an das jenseitige Ufer hinüber; ein Kind, welches mit einem grünen Zweige im Wasser harmlos spielt, ein ländliches, in stumme Seligkeit versunkenes Brautpaar, das einen greisigen Harfner wohl kaum vernimmt, der alte Volkslieder singt, und einen jungen Mann, der nachtenklich zuhört, indeß sein Reisegefährte, welcher ein wandernder Künstler zu seyn scheint, zu den Ruinen mit einem Ausdruck romantischen Schmerzes über die nervigen Heldenzeit hinabblickt, und den sein Herz, aller Mühseligkeit vergessend, zum Ritter schlägt. Auch ist ein Mädchen im Kahn, das ruhig neben ihrem Strakelorbe steht, mit großen Augen in die Welt hineinblickt und sich um nichts kümmert, was um und neben ihr vorgeht, weil sie sich selbst und Andere noch nicht versteht.

Für Herrn Staatsrath Schweizer malte Richter 1838 einen heißen Mittag, an welchem sich Pilger im Schatten eines mächtigen Baumes um einen Brunnen gelagert haben. 1839 eine Genovefa in der Waldeinsamkeit, gekauft vom sächsischen Kunstverein. Für denselben Verein warb von Richter der Dorfmusikant gemalt. Frierabend der Schnitter, gestochen von Wüthöf, ward 1840 vollendet; es befindet sich dieß schöne, sinnvolle Bild in meiner Sammlung. 1845 Mondscheinnacht, in der Sammlung des Herrn Prof. Bendemann. 1846 Frühling. Ein Brautzug kehrt aus der Waldkapelle zurück, in der Nähe ein Weiherhof auf dem Hügel und Aussicht in eine duftige Ferne. Angekauft für die Stiftung Sr. Excellenz des Herrn Staatsministers v. Lindenau.

Zwischen den Jahren 1843 und 1845 war Richter viel mit Zeichnungen und Holzschnitten beschäftigt. Es ist zu bedauern, daß die ersten Arbeiten dieser Art in die Hände ausländischer Holzschneider fielen, welche den ächt deutschen Künstler nicht verstanden und sich sogar Abänderungen der Originalzeichnungen erlaubten. Richter hat jetzt eine frühere Lieblingsbeschäftigung wieder vorgenommen und radirt eine Waldpartie mit Genovefa's Einsiedelei. Richter radirte schon nach seiner Rückkehr aus Italien mehrere Folgen Tyrolerlandschaften und italienischer Gegenden. Die ersten Jahrgänge der Bilderchronik des sächsischen Kunstvereins enthalten viele treffliche Radirungen dieses Meisters. Seit 1834 ist Richter Professor der königl. Akademie zu Dresden und Vorstand des Ateliers für Landschaftsmaler. Da Richter den Kunstfremdern durch seine Gemälde nicht bekannt geworden ist, welche durch eine sorgfältige Zeichnung und frische Färbung Auge und Gemüth erfreuen, so wird er es wohl durch das, was ich von ihm sage, nicht werden; indeß glaubte ich es dem wackern Manne und Künstler schuldig zu seyn, seiner zu gedenken. Mochten Sie nun mit diesen Nachrichten was Ihnen gut dünkt und soyn Sie versichert, daß ich mit Hochachtung verbleibe Ihr ergebenster Diener

Dresden, den 21. August 1848.

F. v. Quandt.

Nachrichten vom Oktober.

Akademien und Vereine.

Paris. In der öffentlichen Sitzung der Akademie der schönen Künste, in welcher Horace Vernet den Vorsitz führte, las Raoul Rochette den Bericht über die Sendung der französischen Pensionäre in Rom. Unter den Arbeiten derselben zeichnet sich die Scene der Penelope von Cavelier aus das Bild „der ungerechte Reiche von Steuenberg aus. Ein junger Architekt, Blanc, ebenfalls Pensionär, ist in Griechenland gestorben. Den ersten großen Preis für die Bildnerei hat Niemand erhalten, den zweiten L. Noguet; in der Architektur erhielt den ersten großen Preis J. L. C. Garnier, in der Medaillen- und Steinschneidekunst L. A. Chabaud, in der Kupferstecherkunst J. B. Devoux, in der Musik J. L. Duprato. Nach der Preisvertheilung verlas der Secretär eine Rede über das Leben und die Werke des berühmten Medaillenrs Galle, der von einem einfachen Handwerker sich zu der Stufe eines der ersten Künstler emporgeschwungen hatte.

Zu der Vorderfassade für die allegorische Darstellung der französischen Republik, welche im Concil gegeben worden, waren über 600 Skizzen eingegangen, aus denen man 20, als die besten, gewählt hatte. Diese waren den Künstlern zurückgegeben worden, um sie als Grundlage zu einem Bilde genauer auszuführen. Diese 20 Kompositionen sind nun gegenwärtig in der Akademie der schönen Künste ausgestellt. Das Urtheil Delaroche's, als des kompetentesten Kunstrichters, über sie lautet nicht günstig. „Sie sind," sagt er, „im Allgemeinen sehr kalt, und der symbolische Charakter, den man ihnen zu geben gesucht hat, gibt ihnen ein Ansehen von rebus und Charaden, das mit dem ernsten Charakter des Gegenstandes sich sehr schlecht vereinigt." Unter den Künstlern sind mehrere bekannte Namen, wie Papety und Diaz; Flandrin hat seine Skizze zurückgenommen. Jeder der Künstler hat eine Gratifikation von 500 Frs. bekommen, wofür aber die Zeichnungen dem Staat bleiben sollen. Die besten Arbeiten sollen die von Lanoelle und Diaz seyn. Indessen hat die Jury, in der auch Horace Vernet, Robert Fleury u. A., sowie der Herzog v. Luynes sitzen, erklärt, daß keine der eingesandten Arbeiten der Preise würdig sey.

Der Direktor der schönen Künste, Charles Blanc in Paris, hat an den Minister des Innern hinsichtlich der an bildenden Künsten Seitens der Staats zu gewährenden Pflege Bericht erstattet und darin ausgeführt, daß die 500,000 Fr., welche früher aus den Mitteln der Civilliste der Kunst zugeflossen seyen, dieser durch die veränderten politische Verhältnissen nicht entzogen werden dürften, daß aber bei zur kräftigen Hebung des öffentlichen Wohlstands es an dieser Unterstützung vorrest in genügen hätte.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 61. Donnerstag den 14. Dezember 1848.

Kunstnachrichten aus Toscana.

Der Streit in Betreff des Cenacolo in Sant' Onofrio zu Florenz will nicht enden. Schon erwähnte ich bei anderer Gelegenheit (Kunstblatt 1848, Nr. 41), daß Professor Giovanni Rosini in dem Supplementbande seiner Storia della Pittura italiana die Frage, wem dieß merkwürdige Fresko zuzuschreiben sey, nochmals berührte. Scheinbar nimmt er dabei eine neutrale Stellung ein, indem er die Ansichten für wie gegen Raffael's Autorschaft anführt; im Grunde aber läuft sein eignes Urtheil, so verstockt es auch ausgesprochen und dessen gewissermaßen nicht Wort haben will, darauf hinaus, daß, der Hauptsache nach, das Fresko von der Hand des Neri di Bicci sey und somit die von dem Herrn Gargani Garganetti bekannt gemachte Notiz (vgl. Kunstblatt 1847. Nr. 9) sich auf dieß Bild beziehe, an welchem eine andere Hand in späterer Zeit Veränderungen angebracht haben könnte; daß übrigens die Komposition mit jener des dem Giotto zugeschriebenen Abendmahls im ehemaligen Refektorium von Sta. Croce so zu sagen identisch sey und folglich wenig Geist dazu gehört habe, sie nachzuahmen. — Es ist natürlich, daß ein solches Urtheil Widerspruch erregen mußte. Man mag in Betreff der Annahme, daß das Fresko von Raffael herrühre, denken wie man will (ich selbst getheile, daß auch nach wiederholtem Anschauen meine Zweifel nicht völlig geschwunden sind, obgleich ich nicht die Annahme habe, sie dem Urtheil so vieler geachteten Künstler und Kunstverständigen, die sich zum Theil, wie die Herren Della Porta und Jesi, jahrelang mit den Werken des Urbinaten beschäftigt haben, irgendwie entgegenstellen zu wollen); in demselben aber eine Nachahmung Giotto's und ein Werk ohne Eigenthümlichkeit der Erfindung sehen zu wollen, ist eine unglaubliche Verirrung. Gegen diese schrieb S. Jesi einen langen Aufsatz in der Gazzetta di Firenze (1848, Nr. 166), und als Antwort ließ Rosini eine Broschüre erscheinen: Sul Cenacolo di S. Onofrio. Risposta di Gio. Rosini all' articolo del Sig. Cav. S. Jesi (Pisa, 1848; VIII und 20 S. gr. 8. mit 4 Kupfern), welche eine nochmalige Replik zur Folge hatte: Sul Cenacolo di S. Onofrio. Risposta di Samuele Jesi all' opusculo del Sig. Cav. Senatore Gio. Rosini (Florenz, 1848; 12 S. gr. 8.). Und Rosini hat bereits in allen Zeitungen verkündigt, daß er wiederum antworten werde! Ob Kunstgeschichte und Publikum bei diesem Hader gewinnen, weiß ich nicht. Wenig oder gar keine neuen Argumente kommen dabei zum Vorschein. Rosini, der jeden literarischen Streit zu leicht persönlich nimmt und ungeachtet der Betheuerungen seiner Mäßigung leidenschaftlich wird, bleibt bei seiner Behauptung, es sey ein Giottoskes Werk, weil Judas allein an der vordern Seite der Tafel sitze; zur Bekräftigung dieser Ansicht gibt er die mittlere Gruppe aus dem Fresko von Sta. Croce, wie die aus dem in S. Onofrio nach dem kleinen in Paris erschienenen Stich von Zaccheroni, ohne zu beachten, daß die große Verschiedenheit der Kompositionen gegen seine eignen Worte streitet und daß jener Stich von einer so lächerlichen Ungenauigkeit ist, daß er im Traum gemacht scheint und ein Kunstbistoriker, der doch das Original kennt, sich billig schämen sollte, ihn als Beweis zu reproduziren. Daß viele Künstler und Kunstkenner sich geirrt haben in der Bestimmung des Autors dieses oder jenes Werkes, unterliegt keinem Zweifel; eben so wenig, daß das Fresko in S. Severo zu Perugia, welches Raffael in dem nämlichen, als die Entstehungszeit des Cenacolo angenommenen Jahre 1505 begann und unvollendet ließ (man vergl. den so schönen wie treuen Stich, welchen Jos. Keller in Düsseldorf nach v. Reeden's Zeichnung ausführte), an Freiheit der Bewegung und Geschick in der Anordnung der großartigen Massen über unserm Abendmahl steht. Aber man könnte dabei immer noch annehmen, daß letzteres früher, und bald nach Raffaels Ankunft in Florenz, unter dem vorwaltenden Einflusse der Peruginischen Vorbilder entstanden sey, die sich in dem Sposalizio von 1504 allerwärts noch stärker kundgeben, das Fresko in S. Severo aber unter dem Vorwalten der Florentiner Eindrücke, welche darin nicht minder kenntlich sind. Die Annahme, daß zwei Hände an dem Cenacolo wahrzunehmen seyen, scheint mir eine durchaus irrige, und kann durch partielle spätere Ueberschmierung wohl nicht gerechtfertigt werden.

Unter jenen Neri di Bicci, der durch Garganetti's Schrift so unverhofft zu der Ehre kam, für den Maler einer der schönsten Fresken von Florenz ausgegeben zu werden, finden sich in den Anhang zum Leben seines Großvaters Lorenzo di Bicci in der Lemonnier'schen Ausgabe der Vasari (Bd. II. S. 236—262; Florenz, 1846) reichliche Nachrichten, welche hauptsächlich den handschriftlichen Ricordi dieses Künstlers entlehnt sind, die einst im Besitz des um die Kunstgeschichte vielverdienten Senators Carlo Strozzi, jetzt in der Bibliothek der Galerie der Uffizien, von Baldinucci im Leben jenes Künstlers, welchem er, wie Vasari, irrigerweise zum Sohn des Lorenzo macht (Notizie dei professori del disegno, ed. D. M. Manni, Bd. III. S. 110—121) oberflächlich benutzt wurden. Wir finden hier eine kolossale, aber immer mehr ins Handwerksmäßige ausartende Thätigkeit, eine eigentliche Bildwerkstatt, in welcher mit Hülfe zahlreicher Lehrlinge und Gesellen, die länger oder kürzer bleiben und zum Theil ohne Urlaub noch Abschied weglaufen, Gemälde aller Art für den Haus- und Kirchenbedarf gefertigt werden, Madonnenbilder wenigstens fünfzig an der Zahl, Verkündigungen, Himmelfahrten, Kreuzigungen u. s. w. in allen Dimensionen und zu jedem Preise. Für diese Bottega mußte einmal, im Sommer 1448, der Tischler Luca Manneci, in Zeit von 8 Tagen 36 hölzerne Tabernakel liefern! Da wurden auch Gypsmadonnen und Holz-Kruzifixe ausgemalt, Haus- und Kirchengeräth angestrichen, Wappen und Schildee geliefert und Bestellungen von Kommissionären und Bilderhöndlern für andere Orte, z. B. für die Mark Ancona angenommen. Das beste Werk, welches von diesem fingerfertigen Maler gebliehen, ist ein S. Johann Gualbert von andern Heiligen umgeben, im Chiostro der jetzt zu andern Zwecken verwandten Kirche S. Pancrazio, vom Jahr 1454. — Ich bemerke hier, daß die erwähnte Ausgabe des Vasari, deren ich schon bei anderm Anlaß gedachte (vergl. Kunstblatt 1848, Nr. 30), vorwärts schreitet und immer mehr durch Kritik und Vollständigkeit der Angaben befriedigt. Zwei Bände, der dritte und vierte, sind

Digitized by Google

im laufenden Jahre ungeachtet der Ungunst der äußeren Verhältnisse erschienen; der letzte derselben geht bis zu Cirole Ferrarese, so daß wir schon ins Cinquecento hineinkommen. Sowohl in den Anmerkungen, wie in den besonderen Abhandlungen, welche durch die Brüder Milanesi und C. Pini, alle drei aus Siena, eingelnen Biographien angehängt sind, ist zue Berichtigung und Ergänzung des Textes sehr Löbliches geleistet. So sind in den beiden erwähnten Bänden von besonderer Wichtigkeit die Urcunde über Matteo Civitali (zum Leben des Jacopo della Guercia), Luca della Robbia, Lorenzo Ghiberti, Masaccio, Giuliano da Maiano, Fra Giovanni da Fiesole, Antonello da Messina, Gentile da Fabriano, Vittore Pisanello. Diese Kommentare sind verschiedener Art; bisweilen enthalten sie kritische Erläuterungen zu einzelnen Stellen in den Biographien, bisweilen Zusätze und Berzeichnisse von Arbeiten, die bei Vasari unerwähnt geblieben (so der Terracotten der della Robbia in Toscana, zu denen indeß noch manches nachzutragen wäre, unter andern die großen Arbeiten im Kloster Alvernia, der Fries zu Poggio a Cajano, die beiden Werke in der Kapelle der Villa Barramiffa bei Pontebera, die Lunette über dem Hofthor von S. Miniato al monte u. s. w., die Medaillen des Pisanelle mit seinem Namen u. m. a.); in andern Fällen sodann enthalten sie auch neue biographische Abrisse, wo nämlich Vasari's Erzählung sehr konfus ist, wie beim Majano, Fra Angelico, Gentile. Schade, daß dieß nicht auch beim Francesco di Giorgio geschehen, über welchen unser Autor so fabrliche wie verworrene Nachrichten gibt, während in Romagnoli's, Gaye's, Promis' Arbeiten (vergl. Kunstbl. 1843, Nr. 8—13) so reiches wie treffliches Material vorhanden ist. Die neuere italienische Kunstliteratur, welche so viel Tüchtiges und Urkundliches zu Tage gefördert, wovon ich in diesen Blättern seit einer Reihe von Jahren gedrängte Ueberschau oder Ankündigungen zu geben mich bemüht habe, ist in dieser Ausgabe sorgfältigst benutzt; auf ausländische Forschungen hat zwar nicht in demselben Maße Rücksicht genommen werden können, doch haben Rumohr's, Waagen's u. A. Werke manchen Beitrag geliefert. Der neue Florentiner Druck und die Schorn-Förster'sche Uebersetzung ergänzen einander so in gewisser Beziehung gegenseitig, nur daß ersterer viel reichhaltiger ist. Die nach den Giunta'schen vortrefflich in Holz geschnittenen Bildnisse sind eine sehr willkommene Zugabe, die übrige Ausstattung sauber und für den Handgebrauch bequem. — Während dieser Vasari den Herausgebern wie dem Verleger alle Ehre macht, läßt sich dasselbe von dem vor kurzem vollendeten Abdruck des Baldinucci (Notizie dei professori del disegno etc. con nuovo annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli. Florenz, Batelli, 1845—47. 5 Bde. gr. 8.) nicht sagen. Ich finde, so weit ich verglichen, nichts als einen handwerksmäßigen Wiederabdruck der bekannten, für ihre Zeit achtbaren Manni'schen Ausgabe; ein höchst überflüssiges Beginnen, da man letztere überall findet und Baldinucci so nicht wieder gedruckt werden durfte, wie Piacenza sehr wohl einsah. Von den Ranalli'schen Anmerkungen und Supplementen ist mir nicht gelungen etwas zu entdecken, wenn nicht eine unbedeutende Zeile hie und da darunter verstanden werden soll. Das Ganze ist lediglich als eine Buchhändlerspekulation zu betrachten, die durchaus keinen wissenschaftlichen Anspruch hat.

Ein paar Werke, von denen die Kunstgeschichte sich reichlichen Gewinn versprechen darf, sind angekündigt und werden hoffentlich bald erschinen. Von dem Abvokaten Gio. Felice Berti: Cenni storico-artistici per servire di guida ed illustrazione alla insigne Basilica di S. Miniato al monte presso Firenze und Cronaca artistica dell' Arte di Calimala Francesca o dei Mercatanli dal sec. XIII al sec. XVII. Von welcher künstlerischen wie historischen Bedeutung und seltenen Schönheit die Basilika S. Miniato ist, weiß Jeder; Toscana hat kaum ein bemerkenswertheres Gebäude aufzuweisen, als diese Kirche des 11ten Jahrhunderts. In architektonischer Hinsicht ist sie in der Architecture Toscane, wie neuerdings in Gailhabaud's Monumens ziemlich vollständig erläutert worden; Historisches hat der fleißige Ganeniens Moreni in seinen Contorni di Firenze beigebracht; eine genügende Beschreibung fehlt indeß noch, und diese erhalten wir hoffentlich in der angekündigten Schrift. Von gleichem oder noch größerem Interesse dürfte die zweite Abtheilung seyn, welche der künstlerischen Geschichte der Tuchhändlerzunft gewidmet ist, die in den Annalen des Gemeinwesens von Florenz eine so große Rolle spielt. Die Bücher dieser Zunft sind vielfach benutzt worden, so von Gaye und von dem Architekten F. Fantozzi (Verfasser der besten Guida di Firenze von 1842 und einer großen, aber bereits im Beginn unterbrochenen Beschreibung der Stadt), dem sie zum Theil das Material zu dem interessanten Memorie biografiche di Bernardo Cennini (Flor. 1839) lieferten, in welchen von diesem industriösen Florentiner Goldschmidt die Rede ist, der im Jahr 1471 in seiner Vaterstadt mit beweglichen Metalltypen druckte. — Ein größeres, seit dem vorigen Jahre angekündigtes Werk empfiehlt sich der Beachtung noch weiterer Kreise: S. Marco convento dei Padri predicatori in Firenze illustrato e inciso principalmente nei dipinti del Beato Giovanni Angelico. Die Herausgeber des auch in diesen Blättern von C. Förster ausführlicher besprochenen Galeriewerks über die Akademie der schönen Künste unter der Leitung des Prof. Antonio Perfetti, haben sich mit dem durch sein Buch über die Künstler des Predigerordens vortheilhaft bekannten Pater Vincenzo Marchese vereinigt, um das S. Marcellkloster in seinen geschichtlichen und artistischen Beziehungen vollständig zu erläutern. Es wäre überflüssig, über dieß Kloster in einer und der andern Hinsicht viel zu sagen; die Namen Cosimo de' Medici, Savonarola, Fra Angelico, Fra Bartolommeo zeigen, wie es mit der Geschichte von Florenz und jener der Kunst verwachsen ist. Nur mit dem Gefühl der Ehrfurcht kann man durch die langen Gänge wandern, an deren Wänden man die holdselige Verkündigung und andere Fresken des frommen Mönches erblickt, durch die auch hinsichtlich der Architektur bemerkenswerthe Bibliothek, durch die weiten, mit älteren und neueren Fresken geschmückten Klosterhöfe; ein Gefühl, welchem Rosini und d'Agincourt in ihren romantischen Darstellungen und der Florentinischen Geschichte nicht ohne Glück Worte gegeben haben. Eine Erzählung der wichtigsten Ereignisse des Klosters nebst einem Lebensabriß Fra Angelico's wird den Kupfertafeln und der Beschreibung derselben vorausgehen; die Zahl der letzteren wird sich auf 40 belaufen, zu denen die Fresken des mehrgenannten Malers nebst einigen dem Giotto und Cavallini zugeschriebenen Werken und Bildern des Dom. Ghirlandajo und Fra Bartolommeo den Stoff liefern werden. Aus den schönen Chorbüchern, deren Miniaturen von Fra Benedetto unter Theilnahme seines Bruders Fra Angelico herrühren, sollen einige Proben folgen. Die Sorgfalt der Ausführung, welche das obenerwähnte Galeriewerk an den Tag legt, ist von günstiger Vorbedeutung für das neue Unternehmen, und die Zeichnungen sind bereits vollendeten Blätter, die ich gesehen, rechtfertigen die Erwartungen der Kunstfreunde, so daß diesem Werke um so mehr Verbreitung zu wünschen ist, als ein ähnliches in Paris begonnenes mit farbigen Lithographien (in einem solchen Falle eine zu mißliche Aufgabe) ins Stocken gerathen zu seyn scheint. Ich bemerke nur noch, daß die Herausgabe in 20 Heften (zu 2 Kupfern auf chinef. Papier und zwei Bogen Text gr. Folio) zum Preise von 8 Paoli stattfinden, somit das ganze Werk 16 Francescani = 24 Rthlr. kosten wird; verschiedene Hefte liegen bereit, und man wartet nur günstigerer Zeiten, um den Anfang zu machen.

Diese Ungunst der Zeiten hat hier auf alle künstlerischen wie literarischen Unternehmungen Einfluß. Alles stockt und das

Digitized by Google

Schlimmste droht, wenn die politischen Zustände sich nicht bald anders gestalten und die Gemüther sich beruhigen. Die ärgste Krisis scheint in diesem Augenblick eingetreten und die Entmuthigung ist so groß, daß deren baldiges Ende sich nicht absehen läßt. Von neuen Bestellungen ist nicht mehr die Rede und an die schon beschlossenen großen Verschönerungsarbeiten in der Stadt wird nicht Hand gelegt. Man wunderte sich ordentlich darüber, die Statuenreihe berühmter Toscaner unter den Uffizien neulich durch eine neue Bildsäule, die des Donatello, mehren zu sehen. Die gesammte künstlerische Thätigkeit scheint sich in Porträts sogenannter berühmten Männer des Tages und in Karrikaturen zu konzentriren. Vielleicht wird mir noch Gelegenheit, einiger in den Ateliers desfindlichen oder neuerdings entstandenen Werke zu gedenken.

Rovereq, 5. November 1848. **Reumont.**

Kupferstich.

Festmahl zur Feier des westphälischen Friedensschlusses zu Nürnberg, 1649. — Joachim v. Sandrart pinxt. 1650. Friedrich Wagner sculpt. 1848.

„Als A. 1649, nach dem leidigen dreißig-jährigen Kriegs-Ungewitter, die liebe lang-verlangte güldene Friedens-Sonne das betrübte Teutschland wieder angeblicket, und die Stände des Reichs, samt den hohen Generalen der inn- und ausländischen interessirten Cronen, theils in Person, theils durch ihre fürtreffliche Abgesandten, zur Execution und Vollziehung des Friedensschlusses, sich nach Nürnberg versammlet: hat auch die, mit vollen Ruhmstrahlen das Reich durchleuchtende Kunst-Sonne, unser Herr von Sandtrart, von hoher Hand dahin berufen, daselbst sich einfinden müssen. Allhier bekame nun sein unvergleichlicher Kunst-Pinsel volle Arbeit, und Gelegenheit, sich der Welt verwunderbar zu zeigen. — Das erste, so ihm daselbst exerciret, ware das Contrafait des Durchlauchtigsten Pfalzgrafens und K. Swedischen Generalissimi Caroli Gustavi, pernach erwehlten Königs in Sweden, in Lebensgröße, auf einem nach Schulrecht courbelltirenden Rappen sitzend. ꝛc. ꝛc. — Aber das herrliche Werk, so damals auf seinem Pinsel gestossen, ware das in Nürnberg auf dem großen Rathhaus-Saal A. 1649 gehaltene K. Swedische Friedens-Banquet, worbey alle anwesende hohe Häupter und Abgesandte, auch dieser hochlöblichen Reichs-Stadt Hoch-Obler Magistrat, sich befunden: die er alle und jede, nach dem Leben, darinn abgemahlet und vorgestellet. Unter aller dieser und voriger Arbeit, ward Er von hochermeldtem Pfalzgrafen Carolo Gustavo, die ganze Zeit über, Kellner gehalten, auch für das Banquet-Gemälde mit 2000 Rheinischen Gulden, und einer güldenen Ketten von 200 Ducaten (die Er selber Ihme um den Hals geleget) samt dem Königlichen Brust-Bild, regalirt und beschenket. Es hat auch Ein Hoch-Edler Rahi daselbst, als Er dieses Gemälde, im Namen der Cron Sweden, auf das Rathaus (da es noch zu sehen ist) geliefert, ihr Erkänntlichkeit und Wolmeinung, Ihme mit einem Präsent gut bezeuget."

So lautet es in dem „Lebenslauff" des Wohl-Edlen und Gestrengen Joachim von Sandtrart, den die dieuftgebenen Vettern und Discipeln des Verstorben im Jahr 1675 in den Druck gegeben haben. Das große Banquet-Bild befand sich bis zum Jahr 1809 im Rathhause; gegenwärtig hängt es in der städtischen Gemäldesammlung des Landauerbrüderhauses. Ich kenne den Grund nicht, weßhalb das Bild seine monumentale Stelle, auf der es natürlich von ganz anderer Bedeutung war als in dem bunten Gemenge einer Galerie, hat aufgeben müssen; beklagenswerth aber bleibt der Mangel an höherem Selbstbewußtseyn, an dem Gefühl für die eigne historische Würde allerdings, der die Kommunen so oft schon zur Beseitigung derartiger künstlerischer Stiftungen veranlaßt hat. Das Nürnberger Rathhaus weiß hievon noch andere, noch bedenklichere Dinge zu erzählen. Schon im Jahr 1627 sahen die ehrenwerthen Vertreter der Stadt sich ermüßigt, das mahnungsvolle Denkmal der Reformationszeit, das Albrecht Dürer auf das Rathhaus gestiftet hatte — seine berühmten Bilder der vier Temperamente — an den katholischen Kurfürsten Maximilian von Bayern für dessen Kunstsammlungen abzulassen. Sie wußten damals ganz wohl, was sie thaten, da sie es doch für nöthig fanden, die protestantischen Unterschriften der Bilder abzuschneiden.

Das Sandrart'sche Banquetbild ist sehr naiv komponirt. Man sieht den langen Rathhaussaal hinab. Linker Hand, die größere Hälfte des Bildes einnehmend, erstreckt sich die Festtafel den Saal entlang, an der die edlen Beförger des Friedenswerkes sitzen, vorn die Häupter der beiden Parteien, Karl Gustav, der schwedische Generalissimus, und Octavio Piccolomini, der uns Allen aus Schiller's Wallenstein wohl bekannt ist und dessen Züge auch dem Schiller'schen Charakterbilde so ziemlich entsprechen. Bei dem etwas hochzunehmenden Standpunkte überblickt man die ganze Tafel und sieht der größeren Mehrzahl sämmtlicher Herren ins Gesicht. Auf der Tafel befinden sich kostbare Schmuckaufsätze, deren einer eine brillante Ehrenpforte, ein anderer, wie es scheint, den Berg Parnassus vorstellt; außerdem eine Menge seltnen Gefäßes, das in seinem gesammten Federpuß behaglich in den Schüsseln baliegt. Vor Octavio Piccolomini steht ein Teller mit Austern, die von zierlichen Blumenbüschelchen beschattet werden. Jenseit der Tafel steht allerlei Dienerschaft und eine Menge zuschauenden Personals. Dieseit der Tafel, auf der kleineren Hälfte des Bildes, präsentirt sich zunächst in ganzer Figur der reich gallonirte Tafelmeister, in voller Würde seines Berufes zweien Knaben vorschreitend, welche zwei neue Tafelaufsätze, Backwerk, über dem hohe Fichtenbäumchen emporsprossen, tragen. Dem Tafelmeister zur Seite steht der hochedle Magistrat, der sich übrigens um ihr Herren an der Tafel wenig zu kümmern scheint, und vor den Magistratspersonen sitzt Joachim v. Sandrart, festlich geschmückt, mit Degen und Sporen; er ist so eben im Begriff, den ganzen Vorgang auf eine Tafel aufzuzeichnen, und fordert den Beschauer, zu dem er sich hinaustückt, zur Bewunderung des Werkes auf. Sandrart ist die Hauptperson des Bildes; wir können es Octavio Piccolomini, der ohne Zweifel ein größeres Recht dazu zu haben meint, nicht wohl verargen, daß er einigermaßen verwundert zu dem Maler hinüberschaut. Die dreieckige Lücke, die sich bei der Diopesition des Bildes zwischen dessen größerer und kleinerer Hälfte bildet, wird durch einen großen Hund ausgefüllt, der einen Knochen in den Zähnen trägt. Hinter dem Magistrat erhebt sich eine Tribüne mit singenden Knaben, denen ein dicker Kantor phlegmatisch den Takt schlägt; gegenüber eine Tribüne mit sentimentalen Lautenisten; im Grunde des Saales zwei Tribünen mit Posaunisten. Sämmtliche Musiker sind in der Ausübung ihres Berufes begriffen; ob und wie das von den verschiedenen Tribünen zusammenstimmt, vermag ich nicht zu sagen, — vielleicht ähnlich, wie die berühmte deutsche Einheit, die dazumal begründet ward. Von dem Gewölbe des Saales hängt eine Menge dicker Blumen- und Laubgewinde herab, mit Kürbissen in ihrer Mitte, die dem Dampfeleschwerte nicht ganz unähnlich über den Häuptern der Versammelten schweben.

Die künstlerischen Vorzüge des Bildes beruhen mehr in den Einzelheiten als in der Gesammtkomposition. Sandrart war bei den Venetianern fleißig in die Schule gegangen, hatte sich besonders im Kolorit tüchtig ausgebildet und wurde deßhalb als

Digitized by Google

Porträtmaler besonders geschätzt. Er hat auch gerade in jenen Tagen, da so viel angesehene Fremde in Nürnberg waren, eine Unsumme von Bildnissen gemalt, von den einfacher angeordneten, die ihm das Stück mit 50 Thalern bezahlt wurden, oft zwei an Einem Tage. So sind denn auch die Köpfe in dem großen Bilde, im warmen Ton und im breiten Vortrag, Muster in ihrer Art; besonders trefflich ist hier sein eignes Bildniß. Sonst ist die Menge schwarzer Kostüme dem Bilde nicht sonderlich günstig; dazu ist dasselbe, was seinen gegenwärtigen Zustand anbetrifft, sehr nachgedunkelt und stellenweis kaum mehr zu erkennen. — Die Aufgabe des Stechers war nach alledem eine sehr schwierige. Es galt das verbunkelte Werk seiner ursprünglichen Klarheit möglichst anzunähern, das Ganze harmonisch und lebendig zu halten und all den Charakteristischen, physiognomisch so verschiedenartigen Einzelheiten doch ihr volles Recht anzuthun. Wir können aber unverdenklich hinzufügen, daß er alles Wünschenswerthe erreicht hat. Der Stich ist in einer gesunden Linienmanier durchgeführt, die bei energischer Haltung zugleich ein hinreichendes Eingehen auf alle die individuellen Feinheiten und Varietäten verstattet hat.

Ein leichter gestochener und in hellbräunlichem Tone gedruckter Rand umgibt den Stich des Bildes. Oberwärts sind in demselben zehn Medaillons mit den Bildnissen der ausgezeichnetsten Personen aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges, die an dem Friedensmahle nicht Theil genommen, enthalten: Papenheim, Tilly, Wallenstein, Kurfürst Maximilian, Kaiser Ferdinand II., Gustav Adolph, Bernhard von Weimar, Oxenstierna, Mansfeld, Torstenson. Zu beiden Seiten ziehen sich verschlungene Bänder hinab mit den Namen sämmtlicher Herren, die das Festmahl feiern. (Auf dem Bilde selbst sind sie daneben geschrieben.) Unten sind Wappen und andere Embleme angebracht. Mit dem Rande ist der Stich 18 Zoll breit und 13½ Zoll hoch.

Der Unterschrift des Stiches sind noch Verse und eine sinnbildliche Verzierung beigefügt, die von der Zeit, welcher das Bild gewidmet ist, auf die Gegenwart und unsere heutigen Wünsche und Strebungen hinüberführen:

Nach dreißigjähr'gem Krieg in Deutschlands Marken
Der Friede die geschlagnen Wunden heilt.
Doch statt im Innern Eins sich zu erstarken,
Ward mehr und mehr das deutsche Reich getheilt.

Zweihundert Jahre — und eings hört man's tönen:
Weg mit der Trennung! Nur Ein Vaterland!
So laßt uns fest wie alle Schuld versöhnen,
Reicht euch zum neuen Bund die Bruderhand!

Möge es also sein, mögen es Alle beherzigen, und mögen sie darum auch den Kupferstich des Nürnberger Banquetbildes als ein mahnendes Gedächtnißstück betrachten! — Freilich, wenn man die Fata Morgana sieht, nach denen unsre werthen Zeitgenossen ihre Arme ausstrecken, wenn man die sparsa sapientiae beobachtet, mit der sie die Welt regieren möchten, da kann Einem, fürs Nächste wenigstens, noch nicht ganz zuversichtlich zu Muthe werden.

Im Eingang zu der Biographie des alten Sandrart habe ich eine besondere Stelle gefunden, die ich, trotz der wiederum etwas seltsamen Sprechweise und obgleich sie nicht unmittelbar hieher gehört, den verehrten Lesern dieser Blätter doch nicht vorenthalten will. Sie lautet also:

„Wir sagen bisorts allein, daß unser Hoch-Teutschland zwar vorlängst mit seinem fürtrefflichen Albrecht Dürer und dessen Nachfolgern gepranget, aber nachmals, durch die leidige Kriegsläufte, gleichwie fast aller anderer, also auch dieser Zierde beraubet worden. Nham Elzheimer, von Frankfurt bürtig, wollte zwar diese fluchtfärtige Göttin bey dem Reck ergreifen, an- und aufhalten: er ward aber bald durch den Tod hinweg gerissen, und sahe man also, gleichwie die Uebung, also auch die Liebe dieser Kunst, bey uns verrathenen und verleschen. Die Königin Germania sahe ihre mit herrlichen Gemälden gezierte Palläst und Kirchen hin und wieder in der Lohe aufbrigen, und ihre Augen wurden von Rauch und Weinen dermaßen verdunkelt, daß ihr keine Begierde oder Kraft übrig bleiben konte, nach dieser Kunst zu sehen: von welcher nun schiene, daß sie in eine lange und ewige Nacht wollte schlaffen gehen. Alle geriethe solche in vergessenheit, und die jenige, so hiervon Beruf machten, in Armut und Verachtung: daher sie das Pöbel (die Pallette) fallen liessen, und an statt des Pinsels, den Spiß oder Bettelstab ergreiffen mußten, auch vornehme Personen sich schämeten, ihre Kinder zu so verachteten Leuten in die Lehre zu schicken."

Bitten wir den Himmel, oder legen wir selbst Hand an, die parva sapientia über Bord zu werfen und die rechte und große zu suchen, auf daß wir nicht rückwärts gelangen, z. B. in Zustände, wie die eben geschilderten, aus denen sich herauszuarbeiten dem alten Sandrart sauer genug ward, sondern daß wir in Wahrheit vorwärts kommen, und die Kunst mit uns!

F. Kugler.

Nachrichten vom Oktober.

Museen und Sammlungen.

Potsdam. In der königl. Bildergalerie am Sanssouci sehen wir jetzt das neueste Gemälde des Berliner Malers de Dreux, welches der König von Preußen vor drei Jahren bei demselben bestellt hatte, vorläufig aufgestellt. Das in reicher Farbenpracht trefflich gruppirte Bild von 24 Fuß Breite und 18 Fuß Höhe begrüßt den Augenblick, wo Karl I., König von England, den Friedensschluß mit Spanien (1624) unterzeichnet und so eben aus dem Thron, neben der Königin stehend, an welche sich der Prinz von Wales, später Karl II., anlehnt, umgeben von den Großen des Parlaments und seines Hofes, dem berühmten Maler Rubens, der damals als spanischer Gesandter in England aufgetreten war, die Ehrenkette umgehängt hat. Das Bild ist reich an Figuren und von großer Wirkung.

Denkmäler.

Berlin. Der Grundbau zum Denkmal Friedrichs des Großen ist vollendet und der Breitergang am Eingang der Linden wieder entfernt worden. Das Denkmal selbst wird vor dem Jahr 1850 nicht aufgerichtet werden können.

Die Arbeiten zu dem Gusse des Piedestals zu der für Königsberg in Preußen bestimmten Statue St. Majestät des hochseligen Königs nähern sich ihrer Vollendung. Wir haben in diesen Tagen bei dem talentvollen Urheber des Denkmals, Professor Rietz, das Modell zu einer der längeren Seiten des Aufgestells gesehen, das dem Granit und der technischen Fertigkeit des Künstlers gleich große Ehre macht. Das Ganze ist in zwei Kompartimente getheilt: in der Mitte und an den beiden Seiten stehen allegorische, weibliche Figuren (über Lebensgröße), welche die Vaterlandsliebe, den Frieden und die Weisheit darstellen und vortrefflich charaktervoll modellirt sind. Die Kompartimente sind durch Basreliefs ausgefüllt, welche den Ackerbau und die Ständegliederung darstellen. Die drei Figuren der zweiten längeren Seite, die Glaubensstärke, die Tapferkeit und die Gerechtigkeit darstellend, sind bereits zum Gypsguß nach Lauchhammer abgegangen. Die Kompartimente (Basreliefs) stellen das Familienleben und die Legislation dar. Von den beiden schmaleren Seiten des Piedestals wird die eine, unter einer emblematischen Verzierung, die Inschrift, die andere eine sehr schön gruppirte Darstellung der Bewaffnung enthalten. Das Ganze wird, wie gesagt, in Erz gegossen, die Stufen des Piedestals aus Granit geordnet. Das Denkmal erhält mit der Statue eine Höhe von 35 Fuß.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 62. Donnerstag den 21. Dezember 1848.

Ueber Denkmale der Kunst

in Karlsruhe, Freiburg im Breisgau und Konstanz

von Prof. **C. L. Wagner.**

(Fortsetzung.)

Konstanz.

Sowohl der Dom als Bauwerk, als die in demselben vorhandenen Denkmale der Bildhauerei und Malerei machen den Besuch der schön gelegenen Stadt für den Kunstfreund sehr lohnend. Die Krypta unter dem Chor wird aus der Zeit Karls des Großen gehalten. Auch stimmen hiermit die sechs kurzen und dicken Säulen in der Form der Kapitelle, deren fünf das Acanthusmotiv haben, eins aber an den Ecken mit acht rohen und kurzen, aber mit trefflichen architektonischen Stylgefühl angebrachten Figuren verziert ist, wenigstens insoweit überein, daß der Bau dem 9ten Jahrhundert angehören dürfte. Der Dom selbst war ursprünglich eine dreischiffige Basilika mit flachen Decken, deren Gründung in das Jahr 1048 fällt, welche aber nachmals vielfach verändert und entstellt worden ist. Von dem ursprünglichen Bau sind nun noch die acht dicken Säulen des Mittelschiffs mit Würfelkapitellen von starker Ausladung, aber ohne Verzierung, und die sie verbindenden Kreisbogen übrig. Die ziemlich flachen Gewölbe der Decke sind erst im Jahr 1680 eingezogen worden. Der Chor und die Nebenschiffe sind im Geschmack der gothischen Bauweise, und zwar nach den Formen derselben etwa zu Ende des 13ten Jahrhunderts umgebaut und um eine Reihe von Kapellen an jeder Seite erweitert worden. Die Gewölbguete lehnen sich auf eine sehr einfache und unkünstlerische Weise an die Säulen des Mittelschiffs an. Der Chor ist nun überdem erst unlängst ganz modernisirt worden. Von den beiden Thürmen zu den Seiten des Portals gehören nur noch die beiden untersten Stockwerke dem ursprünglichen Bau an, die höheren rühren aus der Zeit des Umbaues im gothischen Geschmack her. Die zwei stumpfen Spitzen mit zierlicher Durchbrechung, welche das Prosil eines Kielbogens haben, sind erst von 1450 bis 1500 ausgeführt worden. Das Portal selbst mit den in gewöhnlicher Weise abgestuften Mauervertiefungen ist einfach, besitzt aber einen sehr bedeutenden Schmuck an den beiden reich mit Schnitzwerk versehenen hölzernen Flügelthüren, welche die Inschrift: »Anno Christi 1470 Symon Haider artifex me fecit.« tragen. [1] Oben sieht man die beiden Schutzheiligen der Kirche, die Bischöfe Konrad und Pelagius; darunter auf jedem Flügel zehn Begänge aus dem Leben und Leiden Christi, in hohen nach dem malerischen Prinzip nach der Tiefe angeordneten Reliefs. Dagegen ist der Styl der einzelnen Figuren in plastischer Art gut, die Arbeit sehr fleißig, nur das Verhältniß der Figuren etwas kurz. Von vortrefflichem Geschmack sind aber die reichen Ornamente der die einzelnen Felder trennenden Glieder. Die Erhaltung ist sehr gut. An der gewöhnlichen Stelle befinden sich zwei bronzene Löwenköpfe. Ein Christus am Kreuz in Lebensgröße in Holz geschnitzt in der Mitte ist von gutem Styl und möchte nach der Auffassung der Formen und dem Geschmack des Gewandes der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts angehören. Das Portal an der Südseite zeichnet sich durch das feine, freigearbeitete gothische Gestänge aus.

In der Kapelle dem Eintretenden zur Linken, aus welcher ein Aufgang zur Orgel stattfindet, breitet sich an der Wand ein reiches Zierwerk im spätern gothischen Geschmack aus, worin Propheten in halben Figuren und Statuetten von einem tüchtigen Charakter der Skulptur vertheilt sind. Von sehr namhaftem Kunstwerth ist das Chorgestühl, welches in der reichen, architektonischen Anlage viel Aehnlichkeit mit dem berühmten im Münster zu Ulm hat, obschon das Figürliche daran jenem lange nicht gleichkommt, freilich aber auch durch öfteres Ueberschmieren in Oelfarbe viel von der ursprünglichen Schärfe verloren hat. An der Rückwand über den Sitzen befinden sich Propheten, Apostel und Heilige in halben Figuren; vorn an der Brüstung zahlreiche Vorstellungen aus der biblischen Geschichte, worin Vorgänge aus dem alten Testament, wie Moses vor dem feurigen Busch, die ehrene Schlange ꝛc. in der bekannten emblematischen Weise mit Vorgängen aus dem neuen Testament zusammengestellt sind. An dem Abschluß der Kreuzungen auf jeder Seite zwei Evangelisten. Auch an dreilligen Figuren ist hier am Ende der Schreibwände und unter den Sitzen selbst, welche, wie gewöhnlich, aufgeklappt werden können, manches sehr Gelungene vorhanden. Das Stylgefühl an diesen Schnitzwerken ist richtig, die Motive und der Geschmack der oft trefflichen Gewänder und Köpfe weisen auf die zweite Hälfte des 15ten Jahrhunderts. Die Ausführung ist breit und derb.

In einer Kapelle befindet sich innerhalb einer Vertiefung mit gothischer Einfassung der Tod Mariä als Rundwerk in fast lebensgroßen, bemalten Figuren. Der Ausdruck der Sterbenden ist edel und fein, die Affekte der Apostel wahr und mannigfach, die Gewänder von gutem Geschmack. Die Jahrezahl 146.. gibt eine ziemlich genaue Auskunft über die Zeit der Entstehung. Die Mehrzahl der Hände sind neue Restauration.

Eine gothische Treppe daneben möchte ungefähr aus derselben Zeit herrühren, die Bostellungen der Verkündigung, der Geburt, des Gideon vor dem Felle und des Moses vor dem feurigen Busch, in einzelnen Feldern, sowie von acht Propheten (je zwei zusammen) dazwischen unter Baldachinen, dürfte nach dem sehr scharf und knitterich gebrochenen Gefält etwa um 1480 bis 1490 fallen.

Von besonderem Interesse ist das Grabmal Otto III., Markgrafen von Hochberg, welcher als Bischof von Konstanz 1451 gestorben, in einer Kapelle neben dem Chor. Auf einem gothischen Sarkophag von grauem Stein, an dessen vorderer Seite sich drei Wappen der Familie befinden, ist der Bischof in Lebensgröße in seinem Ornate, in der Linken den Bischofstab haltend, zu seinen Füßen ein Löwe, dargestellt. Der Kopf ist würdig, die Zeichnung verständen, das Gewand in weichen und breiten Falten sehr individualisirt, die ganze Arbeit ebenso stylgemäß als

[1] Hienach ist die Angabe bei Fiorillo Geschichte der bildenden Künste in Deutschland. Th. I. S. 292 zu berichtigen.

Digitized by Google

fleißig. Eine von gothischem Stabwerk umschlossene Vertiefung der Wand hinter diesem Sarkophag enthält ein Mauergemälde, in der Mitte Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, zu den Seiten den knienden Bischof Otto von Petrus, und dessen Bruder in ritterlicher Rüstung, von Paulus beschirmt. Der unbekannte Maler gehört zu den besten, welche mit aus dieser Zeit in Deutschland bekannt sind. Er zeigt in allen Theilen eine sehr ausgebildete Kunst. Charakter und Ausdruck der idealen Personen sind sehr würdig, die Bildnisse sehr individuell, die Zeichnung tüchtig, die Färbung warm und kräftig, die Ausführung fleißig und doch frei.[1] Dem Grabmal gegenüber befindet sich in bemaltem Schnitzwerk in Lebensgröße die Maria mit dem Kinde in Rundwerk. Obgleich das Kunstwerk nicht fein und in dem in derlichen Kunstwerken jener Zeit so häufigen Verstrecken des Leibes nicht anfprechend ist, verdient immer das gute Motiv des Kindes und der Styl der Falten hervorgehoben zu werden, und macht das Ganze durch den vergoldeten Mantel, den verfilberten Rock einen sehr prächtigen Eindruck. An den Schlußsteinen des Gewölbes finden sich die Wappen der regierenden Familie der Großherzoge von Baden und der Bischöfe von Konstanz. Ein Glasgemälde des Fensters ist von mäßigem Belang. In der sogenannten oberen Sakristei befindet sich ein Wandgemälde in lebensgroßen Figuren, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes zu den Seiten, welches mit dem Jahr 1311 der zeichnet ist. Ob die daneben befindliche VIII nach Jahre oder die Monate des Jahres 1311 ausdrücken soll, ist ungewiß, doch möchte ich mich eher für dieses entscheiden. Jedenfalls entspricht das Bild in allen Theilen mehr den gleichzeitigen französischen und niederländischen als den deutschen Miniaturen. Die Motive, wie Maria die Hände faltet, Johannes die Rechte gegen die Wange drückt, sind sprechend, die Stellungen in der Weise der gothischen Skulpturen gewunden, die Zeichnung ziemlich roh, die Falten der Gewänder in gebrochenen Farben sorgfältig modellirt, die Köpfe in dem bekannten Typus in der zeichnenden Manier gehalten. Dieses verhältnismäßig gut erhaltene Bild ist als das einzige mir bekannt Wandgemälde in Deutschland, welches durch eine Jahrszahl als aus der ersten Hälfte des 14ten Jahrhundrets, mithin vor dem Eintreten der idealen und weichen Kunstweise der Kölner Schule, beglaubigt ist, immer sehr merkwürdig.

Die Konradskapelle, von schöner gothischer Bauart, hat den Namen von dem Grabdenkmal des heiligen Konrad, welcher in seiner bischöflichen Tracht auf dem Sarge ausgestreckt dargestellt ist. Die mäßige Arbeit möchte der zweiten Hälfte des 14ten Jahrhunderts angehören. Daneben befindet sich ein gothisches Kreuzgewölbe von seltener Schönheit, welches indeß leider nur zur Hälfte erhalten ist.

Die Silberkammer. Den den „vielen Bildern und Tafeln von Silber und Gold, den gestickten Arbeiten mit Perlen und Edelsteinen schön geziert, darunter ein großes silbernes Kruzifix von Bischof Eßino," deren eine ältere Beschreibung gedenkt,[2] findet sich leider nichts mehr vor. Nur ein Reliquienkasten in sehr einfacher Form von vergoldetem Kupfer und mit kleinen Edelsteinen und Bergkrystallen besetzt, ist noch vorhanden, und wegen der bildlichen Vorstellungen beachtenswerth. An der einen breiten Dachfläche ist die Kreuzigung, an der graden Fläche darunter in der Mitte die Geburt Christi, zu den Seiten Matthäus als Engel, und ein anderer bärtiger Evangelist ebenfalls mit Flügeln dargestellt. Die schmalen Endseiten enthalten die beiden andern in derselben ungewöhnlichen Weise. Auf der Rückseite findet sich die Verkündigung. Ein Thürchen ebenda ist roh und von späterer Arbeit. Die Firste besteht in einem dicken mit Bergkrystallen besetzten Wulst. Die Figuren, von gutem Styl und schlanken Verhältnissen, zeigen einen sehr entschiedenen byzantinischen Einfluß und weisen auf das 12te Jahrhundert.

Nächstdem kommt ein Missale in Betracht, welches ursprünglich aus vier in einer sehr großen Minuskel geschriebenen Foliobänden bestanden, von denen indeß leider grade der erste und älteste fehlt. An der Spitze des zweiten findet sich, die ganze Seite einnehmend, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes zu den Seiten, und der knieende Bischof von Konstanz von Landenberg, welcher, 1466 zum Bischof gewählt, 1477 gestorben ist. Unten dessen Wappen und noch ein anderes. Diese treffliche Miniatur rührt offenbar von dem Meister der Wandgemälde am Denkmal des Bischofs Otto von Hochberg her und zeigt ihn in der Kunst noch mehr vorgeschritten. Der in einem fatten, bräunlichen Ton gehaltene Kopf des Bischofs ist sehr edel aufgefaßt und höchst lebendig, die Zeichnung durchweg gut, die Landschaft schön gedacht und sehr ausgebildet. Die Hände reinnern in der Form auffallend an die des Martin Schongauer. Der Rand dieses Bildes, sowie andere sind einfach aber hübsch in dem Verzierungsgeschmack der oberdeutschen Schule geschmückt. Dasselbe gilt von den Initialen, von denen verschiedene ebenfalls Vorstellungen enthalten. So die auf der Seite gegenüber, Christus als Mann der Schmerzen, andere die Auszeißung des h. Geistes, die Dreieinigkeit in der Art, daß Gott Vater den gekreuzigten Christus vor sich hält, zwei Engel mit der Monstranz, Petrus vom Engel aus dem Gefängnis befreit, und ein heiliger Papst. Der dritte Theil wird ebenfalls mit einer ähnlichen Darstellung der Kreuzigung eröffnet, welche indeß von einem späteren, sehr geschickten, aber doch in der Zeichnung schwächeren, in der Färbung schwereren Maler herrührt. Auch ist die architektonische Einfassung im Geschmack der Renaissance gehalten. In den Ecken die vier Evangelisten, unten das sehr ausführliche landenbergische Wappen. Auf der Seite, gegenüber in der bekannten Beziehung auf die Kreuzigung, die Errichtung der ehernen Schlange von derselben Hand, und eine recht schöne Randverzierung im niederländischen Geschmack mit den einzelnen Blumen. Der vierte Band enthält vorn eine ähnliche Vorstellung der Kreuzigung mit den vier Evangelisten in den Ecken und zwei schönen bunten Marmorsäulen zu den Seiten von der Hand des dritten Bandes, worauf indeß die Maria ausgewischt ist, und ebenso auch die Gerichtung der ehernen Schlange auf der Seite gegenüber. Nur ist hier der Rand vorwaltend im deutschen Geschmack gehalten und nur die einzelnen ringemischten Vögel gehören der Weise der niederländischen Miniaturmaler an. Wahrscheinlich ist der malerische Schmuck des dritten und vierten Theils für den Bischof Hugo von Landenberg ausgeführt worden, welcher den bischöflichen Siz innerhalb des ersten Drittels des 16ten Jahrhunderts bekleidete.

Hier sah ich denn auch den für denselben Bischof ausgeführten Altar, welcher dem jüngeren Holbein zugeschrieben wird,[1] aber sicher von einem andern, sehr tüchtigen Meister der schwäbischen Schule herrührt, welcher in der ganzen Form am meisten Verwandtschaft zu Martin Schaffner verräth, als dessen Zeitgenossen auch die Jahrszahl 1524 den Urheber ausweist, in einigen Stücken aber auch an Hans Burgkmair erinnert. Das Mittelbild, die Kreuzigung mit den Schächern, ist eine reiche Komposition, worauf der gläubige Hauptmann in reicher römischer Rüstung erscheint. Die inneren Seiten der Flügel stellen den h. Konrad, Bischof von Konstanz, mit dem Kelch, und den h. Pelagius mit einem großen Schwert und der Palme dar. Vor-

[1] Ein zu Konstanz erschienener Steindruck von J. A. Pecht gibt von dem Denkmal eine richtige Vorstellung.

[2] S. Fiorillo l. c. W. Th. 4. S. 40.

[1] S. Hegner's Hans Holbein der jüngere S. 123 f.

Digitized by Google

trefflich iſt der Kopf des Stifters, der kniend im reichen goldnen Prieſtergewande vorgeſtellt iſt, deſſen Falten zwar ſcharf, aber mit vielem Verſtändniß geworfen ſind. Die ganze Fläche des Gewandes iſt vergoldet, die Motive darauf gemalt und die Schatten mit braunem Lack laſirt. Das Fleiſch iſt häufig in den Schatten unterſchraffirt. Die Außenſeiten der Flügel ſtellen die Familie Chriſti dar. Das ſegnende Chriſtuskind hält einen Apfel. Die Altarkaſſel endlich enthält die Grablegung. Die Verhältniſſe der Figuren ſind lang.

Auch folgende Bilder ſind beachtenswerth. Ein Chriſtus mit der Dornenkrone, die Rechte zum Segen erhoben, welcher auf der Rückſeite in kleiner weißer Minuskel auf ſchwarzem Grunde die Inſchrift trägt: Petrus hofstadius lovaniensis faciebat 1569, vermehrt die Künſtler von Löwen um einen ſehr tüchtigen Meiſter. Die Formen ſind edel, der Ausdruck würdig. Die Wärme, Saftigkeit und Tiefe der Farbe erinnern an B. Luini und Cesare da Sesto, und beweiſen, daß der Maler jene Meiſter mit vielem Erfolge ſtudirt hat. Das Machwerk, z. B. die herabfließenden Thränen, iſt ſehr gediegen, das Ganze als ein Kunſtwerk ſo gediegener Art, von ſo ſpätem Dat ſehr merkwürdig. Leider iſt die Erneuerung des blauen Grundes von der Ellenieder zu grell und ſchwer ausgefallen.

Ein Haupt des Johannes in einer Schüſſel, wie man deren öfter begegnet, gewährt durch die feißige Ausführung, durch die vielen meiſterlich gemalten Inſelten umher doch keinen hinlänglichen Erſatz für das Gräßliche der gebrochenen Augen.

Kleine Bilder, die Kreuzigung, die Auferſtehung, die Himmelfahrt, die Bekehrung Pauli und das jüngſte Gericht ſchmücken mit Arbeiten des Johann Rothenhammer. Das letzte von ovaler Form zeichnet ſich vor allen durch die miniaturartige Ausführung aus.

An Schnitzwerken ſind bemerkenswerth: Der Tod Mariä, ein Rundwerk in bemaltem und vergoldetem Holz. Chriſtus hält die halbbekleidete Seele der Maria als Kind auf den Armen. Der Ausdruck Chriſti wie der Maria iſt ſehr edel und würdig. Auch die andern Geſtalten verdienen Lob, wenn gleich Motive und Geſichtszüge ſich zu einförmig wiederholen. Der ſehr gute Wurf der Falten weiſt auf die zweite Hälfte des 15ten Jahrhunderts.

Ein Kruzifix von Elfenbein von etwa einem Fuß Höhe gehört zu den ſehr gewählten Arbeiten dieſer Art. Der Kopf iſt von ſehr eigenthümlichem Charakter, Hände und Füße ſehr ſchön, die Angabe der Muskeln etwas ſtark, die Arbeit durchweg, beſonders am Haar, höchſt meiſterlich und fleißig.

Unbedingt das merkwürdigſte Kunſtdenkmal des ganzen Doms iſt jedoch eine ſehr große und zwei kleinere von außen in dem Giebel des Chors eingelaſſene Kupferplatten mit ſolgenden, darin in lebensgroßen Figuren eingegrabenen Vorſtellungen. In der Mitte, in einem Rund, Chriſtus, unbärtig, die Rechte zum Segen erhoben, in der Linken das offene Buch des Lebens haltend. Ueber ihm, noch innerhalb des Rundes in erhobener Arbeit, der heilige Geiſt in Geſtalt einer Taube mit dem Nimbus, neben ihm zwei verehrende Engel. Zu den Seiten, in zwei beſonderen Runden, einerſeits der heilige Konrad mit dem Krummſtab und Gebetbüchlein, andererſeits der h. Pelagius mit der Palme. Die Angabe der Geſichtszüge bei dieſen Heiligen iſt, wahrſcheinlich durch das Herausfallen des Niello, welches einſt die Vertiefungen ausgefüllt, nicht mehr ſichtbar. Sämmtliche Figuren ſind vergoldet und die vortreffliche Erhaltung der Vergoldung beweiſt, daß dieſelbe ſehr ſtark ſeyn muß. Der unvergoldete Grund hat dagegen eine ſehr ſchöne grüne Patina angenommen. Die Art der Bildung Chriſti mit der leiſſörmigen Naſe, das Einfache, Mechaniſche der Gewandmotive, die ganz flache Form der Biſchofsmütze laſſen mit Sicherheit ſchließen, daß dieſe Arbeiten aus der Zeit des Baues der romaniſchen Kirche vom Jahr 1048 herrühren und nur ſpäter bei Gelegenheit des gothiſchen Umbaues hier eingeſetzt worden ſind. Dieſes Denkmal beweiſt mithin, wie früh, in wie großem Maßſtabe und zu welchem Zweck eine Kunſtweiſe hier in Anwendung gekommen iſt, welcher wir in den ſpäteren Jahrhunderten vorzugsweiſe für Grabesplatten ſo häufig begegnen.

Zunächſt verdient die abgeſonderte Sylveſterkapelle wegen der Wandmalereien einen Beſuch. Dieſelbe iſt lange als Registraturgebraucht und dabei jene Malereien durchaus nicht berückſichtigt worden. Erſt neuerdings hat Hübſch, welcher die jetzt von der badiſchen Regierung angeordnete Reſtauration des Doms leitet, dieſe Malereien entdeckt und ſie vor weiterem Verderben gerettet. Zu den Seiten des Altars der h. Papſt Sylveſter und Maria Magdalena, oben in den Ecken die Propheten Jeremias und Habakuk, in der Mitte die Kreuzigung, darunter die Abnahme vom Kreuz, die Beweinung und die Grablegung mit dem Jahr 1472 bezeichnet. An den übrigen Wandflächen der Palmſonntag, das Abendmahl, der Oelberg, der Verrath, Chriſtus vor Kaiphas, der ſein Kleid zerreißt, die Auferſtehung, die Niederfahrt, Chriſtus, welcher der Magdalena erſcheint, die Himmelfahrt und die Ausgießung des h. Geiſtes. Ueber der Thür endlich das jüngſte Gericht. Obgleich dieſe Malereien ſchon urſprünglich einen etwas dekorativen Charakter gehabt haben und ſelbſt einzelne, recht rohe Dinge darin vorkommen, zeigt ſich der Meiſter doch als ein tüchtiger Künſtler. Viele Motive ſind ſehr gut, einzelne, noch reine Theile, wie die Köpfe der Marien auf der Kreuzigung, die Figuren des Sylveſter und der Magdalena ſelbſt ſchön und von wahrem Gefühl, auch die Farben mit einer gewiſſen Feinheit gebrochen. Das Meiſte iſt aber ſchon um das Jahr 1584, welches ſich auf dem Bilde mit dem Kaiphas angegeben findet, leider von einem ſogenannten Reſtaurator auf eine rohe Weiſe überſchmiert worden.

Ein beſonders eigenthümliches Denkmal des Domes von Konſtanz bildet ſodann das h. Grab, welches mit dem ſchönen gothiſchen Kreuzgang in Verbindung ſteht. In einem Achteck von edlem Verhältniß, in den reinen Formen der gothiſchen Architektur des 13ten Jahrhunderts, erhebt ſich ein thurmartiges, durchbrochenes Zuckſeck von derſelben Art, deſſen Aeußeres mit den daran befindlichen Bildhauerarbeiten ganz bemalt und theilweiſe vergoldet iſt. Ganz oben kunreich das, übrigens ſpäte und ſchlechte, Standbild des Propheten Jeſaias mit einer Tafel, worauf die Worte ſeiner Prophezie: »Et ejus erit gloriosum sepulchrum.« Zwiſchen den zierlichen und ſchlanken Giebeln, welche rings umher die Krönung machen, die zwölf Apoſtel, ebenfalls ziemlich rohe Arbeiten. Unten auf Pfeilern die Verkündigung Mariä, die Heimſuchung, die Geburt, die Verkündigung der Hirten, die Anbetung der Könige, mäßige Arbeiten des 14ten Jahrhunderts, in denen öfter das verzerrte Lachen der gothiſchen Skulpturen jener Zeit vorkommt. Ungleich vorzüglicher und aus der Zeit der Architektur ſind die Bildhauerarbeiten im Innern, die drei Marien bei dem Spezereihändler, die ſchlafenden Wächter in zwei Gruppen, endlich der Engel, welchem ſich die drei Frauen nahen. Das Ganze iſt im Jahr 1560 von einem Jakob Guttins reſtaurirt worden, deſſen in dem Oktogon befindliches Epitaphium, eine von zwei artigen Kindern gehaltene Brezzetafel, beſagt, daß er im Jahr 1578 geſtorben iſt. Zwei Kapellen in dem Achteck haben früher für Altäre gedient.

Endlich gehört der ebenfalls mit dem Kreuzgang in Verbindung ſtehende Kapitelſaal, zu welchem eine Treppe hinaufführt, mit ſeinen 10 ſchlanken Pfeilern und den ſchönen gothiſchen Gewölben, welche ſie tragen, durch die Architektur, wie durch die Größe zu den ausgezeichnetſten Räumen dieſer Beſtimmung, welche ich kenne. Derſelbe dient jetzt zur Aufſtellung der

Digitized by Google

Sammlung des Herrn Vincenti, eines reichen Seidenhändlers aus Nesta. Obgleich dieselbe hauptsächlich in Mineralien besteht, fehlt es doch auch nicht an mancherlei Gegenständen der Kunst. In einem Schrank mit Schnitzwerken zeichnen sich besonders die Statuetten eines Bettlers und einer Bettlerin durch das edle Gefühl in den Köpfen, die große Wahrheit, die sehr fleißige Ausführung aus. Unter einer beträchtlichen Zahl schweizerischer Glasgemälde aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert befindet sich manches sehr Schöne; auch sind drei sehr vorzügliche aus dem 15ten Jahrhundert vorhanden. Dabei wurde versichert, daß das Werthvollste von Kunstwerken eingepackt sey.

Die bequeme Besichtigung des Doms mit allen erwähnten Denkmalen habe ich lediglich der Freundlichkeit des Bauprakticanten Herrn Leonhart zu danken, welcher der Restauration des Doms vorsteht und an den mich Hübsch gewiesen hatte. Ich spreche ihm dafür öffentlich hiemit meinen lebhaften Dank aus.

Ich suchte zunächst die von Fiorille erwähnte Handschrift der die Geschichte des berühmten Konzils enthaltenden Chronik des Ulrich von Reichenthal auf, welche auf der Stadtkanzlei, einem schönen und festen Bau aus dem 15ten Jahrhundert mit einem Hofraum, aufbewahrt wird. Der Bürgermeister gestattete mir mit freundlicher Bereitwilligkeit die genaue Betrachtung der zahlreichen illuminirten Federzeichnungen, welche dieselbe enthält. Diese, ganz in der Art ausgeführt, wie sie für die Holzschnitte gemacht worden, sind indeß keinesweges gleichzeitig mit dem Konzilium, sondern gehören nach den Trachten und dem ganzen Zuschnitt sicher erst dem Anfang der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts an. Da aber um diese Zeit das Andenken an jene Versammlung noch immer sehr lebendig seyn mußte, so sind die verschiedensten Begebenheiten und Zustände während der Dauer derselben, welche hier in großer Ausführlichkeit meist gestreift und lebendig behandelt sind, gewiß immer mit vieler Treue wiedergegeben und gewähren dieser Handschrift ein sehr lebhaftes Interesse. Man sieht hier nicht nur verschiedene Prozessionen und feierliche Aufzüge des Papstes, der Geistlichkeit und der weltlichen Herren, sondern auch den von den Bauern umgewonfenen Johann XXII., wie er, im Schnee liegend, die bekannten Worte sagt: »Hic jaceo in nomine diaboli,« ferner die Flucht dieses Papstes, das Verhör und die Verbrennung des Huß, und die Belehnung des Burggrafen Friedrich von Hohenzollern mit der Mark Brandenburg durch den Kaiser Sigismund. Ja selbst die Gegenstände, welche die Versammlung verspeist hat, sind hier dargestellt, unter denselben Auerochsen, welche man aus Litthauen hatte kommen lassen, endlich die sämmtlichen Wappen der geistlichen und weltlichen Herren. In dem vorderen Theil bestehen diese Bilder nur aus derben Umrissen, später tritt eine andere in jedem Betracht geschicktere Hand mit Angabe von Schatten ein. Da die Holzschnitte, welche Anton Sorge bereits 1483 zu Augsburg nach einem Theil dieser Zeichnungen herausgegeben hat, zu den größten Seltenheiten gehören, wäre es sehr wünschenswerth, wenigstens eine Auswahl in dem so wenig Aufwand erfordernden Steindruck herausgegeben.

(Schluß folgt.)

Nachrichten vom Oktober.

Denkmäler.

Berlin. Es hat hier zu dem Zwecke der Errichtung eines Denkmals für die zu Frankfurt ermordeten Reichstagsabgeordneten Fürst Lichnowsky und General v. Auerswald „an der Stätte, wo sie die schön und muthig versuchte Ueberzeugung mit ihrem Blute besiegelten,“ das Centralcomité der verbundenen monarchisch-konstitutionellen Vereine eine Aufforderung erlassen.

München. Das ehrne Standbild des Glucks, welches König Ludwig dem großen Tonkünstler zu Ehren vor dem Odeon hat aufrichten lassen, ist am 15. Okt. feierlich enthüllt worden. Die Lorbeerkränze mit geschmückten Rahmen, die Künstler unter Waffen verherrlichen die Feier, Kovalleristen Stung hielt die Wehrwache. Das Denkmal, mit dem Postament etwa 20 Fuß hoch, ist in mancher Beziehung von ähnlichen Werken der Neuzeit unterschieden. Das Motiv der Statue, von Brugger das Modell gefertiget und die in der Erzgießerei von Miller vortrefflich gegossen und ciselirt worden, liegt vornehmlich in der linken Hand, die mit dem Horchen erhoben ist. Es ist ein großes Glück, dieses Motiv in die monumentale Plastik einzuführen, das — wenn nicht der ganze Körper, namentlich der Kopf, mit horcht — schwer verständlich und außerdem an eine Voraussetzung gebunden ist, die immer nur von flüchtiger Dauer seyn kann. Freilich kann man sagen: der Musiker ist ununterbrochen von Tönen umgeben, — allein wird er dann nicht vielmehr sie hören, als auf sie horchen? Der Bildhauer verschied gegen frühere Werke der Art dürfte übrigens in der Behandlung der Statue, vornehmlich in den Formen liegen. Man hat anderwärts vielfach den Mangel an Ausführung gerügt: hier ist gewiß so ziemlich fast zu viel. Wenigstens ist eine solche Fülle kleiner Formen, namentlich im Gesicht angewandt, daß man vor deren Naturlichkeit fast erschrickt. Auch im Gewand herrscht diese Mannigfaltigkeit über die Massen. Allein dafür ist auch wirklich ein Ueber und Nieß in der Ausführung aller Theile aufgewendet, daß man dem Künstler die Anerkennung nicht versagen kann. In Betreff der äußern Anordnung ist zu bemerken, daß Brugger zur möglichsten Beseitigung des Kostüms den nun bereits konventionell gewordenen schweren Mantel angewandt. Andererseits hat damit allerlei Mittel zu großartiger Wirkung gegeben; aber bezweifle man, daß der geschickteste Mann nicht gelungen wird, die Knickfalte eines Mantels interessant zu machen, daß statt der schönen Theile des menschlichen Körpers immer die langen schweren Pfeifen zu hängen vor Augen, so möchte man der Physik wünschen, diese unsere Lage zur Unverständlichkeit wieder einmal in freien Gestalten; bei einem Tonkünstler lag es nicht sehr fern. Außerdem hätte ihm auch wohl ein sprechenderes Emblem gehört, als ein Blatt Papier. — Inzwischen kann die Kritik, wenn es auf Unterhaltung ankommt, sich mit Allem versöhnen bei dieser Statue, nur nicht mit dem Postament, deßen Bürfel eine einzige Stufe unter sich hat. Das ist unerträglich!

cf.

Karlsruhe. Gleich nach dem Theaterbrand hatte der Großherzog beschlossen, den unglücklichen Opfern des Brandes ein Denkmal auf dem hiesigen Friedhof setzen zu lassen. Dieses Denkmal, ein Engel von weißem Marmor auf einem Sockel, wurde von dem Bildhauer Reich trefflich ausgeführt, auf dem Friedhof aufgestellt und sofort nach die Geistlichen meist Konfessionen (evangelisch, katholisch und israelitisch) feierlich eingeweiht. Die Seiten des Sockels enthalten die Namen der sieben Opfers und der verunglückten (6a) Opfer „den Toten ins Gedächtniß, den Lebenden zum Trost!“ Dieser Feierdesfingel ist werth, auch von durchreisenden Fremden gesehen zu werden.

Bauwerke.

Köln. Das neueste Dombaiat enthält den Rechenschaftsbericht des Dombaumeisters Zwirner über die bisherigen beförderlichen Fortschritte des Dombaues aus über die seit 1843 für den Fortbau eingegangenen und verwendeten Summen. Man ersieht voraus, daß bis Ende 1847 für königliche Rechnung 343,360 Thlr. und für Rechnung der Vereine 244,783 Thlr., im Ganzen also in diesen fünf Jahren nahe an 600,000 Thlr. für den Bau verausgabt worden. Am Schlusse von 1847 hatten die Ausgaben die Einnahmen um 7317 Thlr. überstiegen, welche auf das laufende Jahr vorgeschossen worden, für welchen die Kosten im Ganzen auf 120,000 Thlr., und zwar auf 75,000 Thlr. für königliche Rechnung und auf 54,000 Thlr. für Rechnung der Vereine angeschlagen und genehmigt worden sind. Der königliche Beitrag ist geschieht; es frägt sich bloß, wo Seitens der Vereine die 54,000 Thlr. vollständig worden aufgebracht werden.

Berlin. Nachdem man die Kuppel auf der Kapelle des königlichen Schlosses von ihrem Gerüste befreit, rund um Geburtsfest des Königs das Gebäude in seiner ganzen Schönheit vor dem Beschauer da.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 63. Dienstag den 26. Dezember 1848.

Religiöse Malerei in Holland.

Im Lokale der Gesellschaft Arti et Amicitiae ist gegenwärtig ein neues Bild Ary Scheffer's (im Besitz der Bussa'schen Kunstsammlung) ausgestellt, eine Maria unter dem Kreuze, wie die Ankündigung sagt. Es ist eine klagende Madonna, die voll des wahrsten und bittersten Schmerzes mit ausgebreiteten Armen zum Himmel blickt. Die Zeichnung des Kopfes und der Hände, von denen beiden man die inneren Flächen sieht, ist mit dem feinsten Gefühl für Ausdruck und Formenschönheit behandelt und der Eindruck, welchen das einfache Bild macht, ein unbeschreiblich rührender. Der Kopf der Maria, groß und edel und den jüdischen Typus nicht verläugnend, ist von einer Lichtaureole umflossen, die in dem schwärzlichen Hintergrund verschwimmt, und die ganze halbe Figur von einem prachtvollen fast zu reichen Goldrahmen mit Halbbogen eng begränzt.

Es ist schade, daß Scheffer in der letzten Zeit, wie es scheint geflissentlich, das Kolorit vernachlässigt, welches in diesem Bilde, so schön es auch in der Anordnung der Linien, sowie der Licht- und Schattenmassen seyn mag, doch sehr grau ausfiele und an die moderne deutsche Schule erinnert. Es ist überdies prima gemalt, so daß selbst in den Fleischtönen der Lichtpartien überall die Leinwand durchscheint, ein Umstand, der keinesweges für die materielle lange Dauer des Bildes bürgen kann.

Wollte man in der Zeichnung etwas tadeln, so würde der Vorwurf, daß die Augen offenbar zu weit geöffnet sind (wie Scheffer es übrigens liebt), nicht unbegründet seyn; auch wäre die weiße Kopfbinde, wie sie sich in einem breiten Wulst über die Brust hinzieht, wodurch freilich das Licht in die Mitte des Bildes gebracht wird, vielleicht nicht durchaus schön zu nennen.

Diese fragmentarische Behandlungsweise biblischer Gegenstände scheint jetzt auch hier in Holland Mode zu werden, wenigstens sah man auf der letzten Amsterdamer Ausstellung eine Anzahl ähnlicher Fragmente von J. A. Kruseмann, die, wenn sie auch des Scheffer'schen Ausdrucks und dessen feiner Charakteristik entbehrten, doch mitunter, namentlich in der Technik, recht löblich waren.

Da unter der gegenwärtigen toleranten Regierung der römische Katholizismus in Holland bedeutende Fortschritte gemacht hat, so daß in allen Städten des Reichs neue und geräumige, wenn auch nicht immer schöne Tempel jenes Kultus an die Stelle der früheren versteckt liegenden Bethäuser getreten sind und noch treten, so werden von dieser Seite den bildenden Künstlern hin und wieder Aufträge zu Theil.

So arbeitet van Beveren gegenwärtig an einem großen Altargemälde, welches ihm für eine namhafte Summe von den Vätern der Gesellschaft Jesu für eine der hiesigen Jesuitenkirchen (auf dem Singel) bestellt ist; diese Kirche ist bereits mit mehreren Bildern von dem belgischen Maler Ramez (Schüler Davids und Akademiedirektor in Brüssel), sowie mit einem Cyklus von Basreliefdarstellungen aus dem Leben des Ignatius Loyola von Royer geschmückt. Das Bild van Beveren's stellt den h. Ignatius dar, wie ihm die Madonna mit dem Kinde erscheint; ein früher bestellter Entwurf, den h. Ignatius darstellend, wie ihm Christus, unter der Last des Kreuzes erliegend, erscheint und den Auftrag ertheilt, ihm die Kreuzeslast fürder tragen zu helfen — ein in der That für den Orden interessantes Thema — wurde von dem Pater General Roothaan (bekanntlich ein Holländer), dem der Entwurf mitgetheilt wurde, zur Ausführung nicht geeignet gefunden. „Um so etwas malen zu können," schreibt der General ungefähr an seinen (jetzt verstorbenen) Bruder, „muß man nicht allein Maler seyn, sondern auch Katholik, muß man durchdrungen seyn von einem lebendigen Glauben für die Wahrheiten unserer h. Religion, und ich glaube einen solchen in dem Entwurfe des sonst gewiß ausgezeichneten Herrn van Beveren nicht gefunden zu haben."

Die Kraft des Glaubens auch bei künstlerischen Inspirationen wird gewiß nicht ganz in Abrede gestellt werden können, doch möchte der ehrwürdige Pater einen Glauben, wie er ihn wünscht, wohl heutiges Tages schwerlich bei unsern Künstlern verfinden, es sey denn, daß einige talentvolle Mitglieder des intelligenten und immerhin, wie Holland und Belgien beweisen, noch mächtigen Ordens, der ja von jeher zu den verschiedenartigsten Künsten Geschick bewiesen hat, sich der edeln Malerkunst widmen wollten, wozu in den jetzigen Zeitumständen vielleicht Muße vorhanden wäre. Auch möchte es noch zu bezweifeln seyn, ob selbst die größten Maler der vergangenen christlichen Kunstepochen im Examen bestehen würden, wenn Herr Roothaan sie katechisiren könnte. Ueberdies haben viele derselben, wie Raffael, Correggio, Rubens, bewiesen, daß man mit dem schlagendsten Erfolge mythologische Darstellungen behandeln könne, ohne gerade Heide zu seyn, und mancher moderne Künstler mosaischen Glaubens hat mit seltner Begeisterung (?) christliche Stoffe zu behandeln gewußt.

Wer wirklich Künstler ist und Gefühl für das Wahre und Schöne hat, dem wird auch die Kraft nicht fehlen, religiöse und wirklich erhabene Gegenstände würdig zu behandeln. Möge daher Herr van Beveren, der ohnehin längst und noch zuletzt durch seine beiden trefflichen Gemälde, eine Judith und Hagar, welche beiden Bilder in den Besitz eines Rotterdamer Liebhabers übergegangen sind, eine hohe Meisterschaft bekundet hat, sich nicht abhalten lassen, auch fürder durchaus seinem eignen Genius zu folgen; er wird dann am allersichersten auch ferner Treffliches leisten.

Amsterdam. **W.**

Kann man in der Geschichte der alten Skulptur von genreartigen Werken reden?

In einer Abhandlung über zwei zu Athen gefundene Bildwerke von Marmor (Knaben, die einen Wasservogel tragen), welche Professor O. Jahn in der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften vorgelesen und die in den Berichten derselben 1848 S. 41 f. abgedruckt ist, wird diese Frage bejaht. Es heißt hier, man müsse die Bemerkung, daß der alten Kunst diejenige Richtung, welche man mit dem Namen Genre zu bezeichnen pflege, im Allgemeinen ebenso fremd geblieben sey, als dieselbe

Digitized by Google

sich in der neueren vorherrschend zeige, wenn sie wahr seyn solle, auf die Kunst vor Alexander beschränken; denn von da an gelte sie in dieser Ausdehnung keineswegs. So lange die griechische Kunst sich als eine rein nationale entwickelte, sagt der Redner, war sie eine mythische; denn die mythische Auffassungsweise war diejenige, welche tief genug war, um allgemein, beweglich genug, um künstlerisch zu seyn. „Die Griechen haben, so lange sie Griechen und produktiv waren, den Mythos weder von der Geschichte noch von der verständigen Reflexion streng geschieden, mythische Behandlung war die nothwendige Grundlage jener künstlerischen Gestaltung, der sich auch der Stoff unterwerfen mußte, der nicht nothwendig mythisch war. Nicht nur historische Gegenstände wurden in diesem Sinne aufgefaßt, selbst die individuellsten Verhältnisse, wenn sie von der Kunst dargestellt wurden, nahmen einen mythischen Charakter an, und so reich war der Mythos, so scharf ausgeprägt und doch so bildsam seine Gestalten, daß der Künstler wie der Dichter nie verlegen war um ein treffendes Vorbild im Mythos für jede Erscheinung des wirklichen Lebens." Allein seit Alexander veränderten sich die Grundlagen des Kultus und damit auch die der bildenden Kunst, dem Individuellen ward freierer Spielraum geboten, und so entstand eine gemeeartige Kunst, der man um so mehr eine sorgfältigere kunstgeschichtliche Behandlung hätte widmen sollen, da sie ganz eigentlich den Geist ihrer Zeit ausdrückt.

Diese Geschichtspunkte sind interessant und lehrreich, aber vielleicht sind die hier aufgestellten Gegensätze noch einer andern Bestimmung fähig. Und insofern es dabei nicht darauf ankommt, die Kenntniß des kunstgeschichtlichen Stoffs zu erweitern, sondern nur das Gekannte an den richtigen Ort zu stellen, wird es wohl auch demjenigen, welcher in jener freilich nicht gleichen Schritt halten kann, aber mit scharfen Begriffen umzugehen gewohnt ist, verstattet seyn, ein Wort drein zu sprechen.

Ich muß es in Abrede stellen, daß irgend welche Werke der antiken Skulptur gemeeartig genannt werden können, und zwar sowohl weil sie antik, als auch weil sie Skulptur ist.

Die alte Kunst ist größtentheils mythisch und das Genre ist nicht mythisch, aber deßhalb ist noch nicht Alles, was nichtmythisch ist, sogleich Genre. Vielmehr ist der Umstand, daß jene mythisch ist, nur ein Ausfluß einer allgemeineren Eigenschaft, welche einen wesentlichen Gegensatz zwischen der antiken Kunst und einer jeden gemeeartigen begründet, und eben diese Eigenschaft kommt auch den nichtmythischen Werken des Alterthums zu.

Alle Kunst geht einerseits von der Natur aus und bleibt beständig an sie als die Grundlage ihrer Produktion gebunden, andererseits, indem sie ihr ein Gepräge der Geistigkeit aufdrückt, erhöht sie sie über sich selbst und macht sie zu etwas ganz Anderem, dieß jedoch mittels zweier verschiedener Verfahrungsweisen, die einander vollkommen ausschließen. Die eine von ihnen schließt sich unmittelbar an die Wirklichkeit an und reproduzirt die einzelne Erscheinung in derselben in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit, ja sie steigert diese in sich selbst zu einer Höhe und Reinheit, wie sie in der Wirklichkeit nicht angetroffen wird. Nichtsdestoweniger kann es nur daraus hervorgehen, daß sie sich etwa selbst untreu wird, wenn sie etwa einmal zu einer übertreibenden Nachahmung der gemeinen Natur herabsinkt; je konkreter und wirklicher ihre sinnlichen Anschauungen sind, um desto wichtiger, ja gewaltsamer ist die Herrschaft, welche der Geist über sie ausübt. Wir sind hier in dem Gebiet der überraschendsten Kontraste, der kühnsten Kombinationen; der Geist kann die Erscheinung gerade weil er sich so ganz in sie eingelebt, mit einem gewissen kecken Uebermuth handhaben, der sich bis zur Ironie, ja zur selbstbewußten Komik steigert, und so entsteht denn eine unbegrenzte Reihe einzelner, vollkommen in sich abgeschlossener, jedes für sich auf seinem eignen Boden stehender Kunstwerke, welche zusammen die Kunst des Genre ausmachen. Ganz entgegengesetzter Art ist, was ich die stylmäßige Kunst nennen möchte. In dieser wird die Natur von vornherein im Sinne einer gewissen Grundstimmung aufgefaßt, welche vermöge derselben geheimnißvollen Verganges, der überhaupt im Schönen und in der Kunst ein sinnliches Element mit einem geistigen vermittelt, die einzelnen Stoffe, die sie zu besonderen Kunstwerken verarbeitet werden, wie mit einer gemeinsamen Färbung durchtringt. Die künstlerische Bearbeitung besteht hier darin, daß Alles in eine bestimmte Sphäre versetzt, gleichsam mittelst einer eigenen Sprache ausgedrückt wird; nur wo ein Werk von dieser Entstehungsweise die Merkmale an sich trägt, sagt man es habe Styl. Zu diesem gehört nun zuerst die eigentliche zeichnerische oder bildnerische Behandlung, die, insofern sie die Kunst immer einem gewissen bestimmten Maße unterwirft, den Charakter einer Ermäßigung, Temperirung ihrer Erscheinungen im Allgemeinen tragen wird, wo dann die verschiedenen Stufen mit den Namen des Strengen, hohen, großen, milden Styls u. s. w. belegt werden — Bezeichnungen, über die sich Thierisch mit Recht lustig gemacht hat, weil die Sache sich nicht in einen Begriff fassen, sondern nur anschauen läßt. Aber der wichtigste Ausfluß der Stylbegriffe ist der Gebrauch einer Mythologie. Mögen die Göttergestalten der Griechen und die alt- und neutestamentlichen Figuren der christlichen Zeit übrigens seyn, was sie wollen, die Kunst hat sie nur darum überall angewendet, weil sie eines Systems von Zeichen, einer Sprache bedurfte, in welche sie sich die Wirklichkeit zuvor übersetzen mußte, ehe sie ihr selbst verständlich war. Wenn der Dichter ein großes Menschenschicksal nicht in einer aus dem gemeinen Leben gegriffenen Geschichte, sondern nur am Oedipus oder Orest, d. h. in Form einer eigenthümlichen Behandlung der Mythen von denselben, der bildende Künstler den weiblichen Liebreiz nur an der Aphrodite, eine trauernde Mutter nur als Niobe oder Maria, eine schöne Büßerin nur als Magdalena, das Heißt in Anlehnung an mehrere oder wenige feststehende Typen darzustellen weiß, oder vielmehr dieß Alles sich ihm selbst von vorn herein nur unter diesen Formen darstellt, so ist das ganz und gar daßelbe, wie wenn wir die Beziehungen der Dinge, von denen wir reden, nicht anders auszudrücken wissen, als indem wir die Wörter, welche sie bezeichnen, deklinirten oder konjugirten. Und obgleich die Sprache nur eine bestimmte Anzahl Wörter hat, so ist auch für die Kunst nur eine bestimmte Anzahl solcher Typen — die sogenannten Ideale eines Zeus, einer Athene, eines Christus, einer Maria entstanden, in welcher sich jene Grundstimmung, welche das Entstehen der Kunst des Stils überhaupt bedingt, gleichsam zerlegt, oder in denen sie sich auf die konkreten Verhältnisse angewendet hat, und die Kunstproduktion geht, von der beschränkten Nacherschaffung neuer Ideale abgesehen, in der Weise vor sich, daß die Künstler den einmal aufgestellten eine neue Wendung abzugewinnen, neue Blicke ins konkrete beben in sie hineinzudichten wissen. Daher stellt sich die antike Skulptur, und in geringerem Grade auch die italienische Malerei, der Jerusalemer Schule gegenüber, wie ein geschlossenes Ganze dar.

Auf diesen Grundlagen läßt sich die Frage, ob in der antiken Skulptur etwas Genreartiges anzunehmen sey, sogleich entscheiden. Zwar mythisch ist hier allerdings nicht Alles, und insofern mag in der spätern Zeit ein Uebergang zu einem andern Kunstprinzip angenommen werden, aber dieser Uebergang verläßt hier das Gebiet der stylmäßigen Kunst noch nicht. Jahn selbst sagt, wo er die Bildwerke, welche einen Knaben mit einem Wasservogel darstellen, aufzählt: „Diesen ist ohne Zweifel noch beizuzählen eine Gruppe im Museo Borbonico Neap. ant. Bildw. S. 94, 3106: Sitzender Amor, mit einer Gans spielend, von gewöhnlicher Arbeit, da mit ziemlicher Sicherheit zu vermuthen

ist, daß dieselbe Komposition wiederholt ist, denn daß statt des Knaben Eros dargestellt ist, macht keinen wesentlichen Unterschied. In den zahlreichen Darstellungen verwandter Art sehen wir in beständigem Wechsel Knaben und Eroten angewendet, ohne daß der Sinn derselben verändert würde; es ist vielmehr ein Zug jener durchgehenden Neigung, auch individuelle Vorstellungen auf das mythische Gebiet hinüber zu spielen." Sehr wohl, dieser Gebrauch der Eroten, den Jedermann aus Wandgemälden und geschnittenen Steinen kennt, ist allerdings eines der schlagendsten Merkmale des mythischen Charakters der alten Kunst, demzufolge sie das Wirkliche, das, was die moderne Kunst als Genre behandeln würde, in das Gebiet der Beschäftigungen einer Göttergestalt zu übertragen das Bedürfniß fühlte, aber wenn es bei einer Klasse von Darstellungen „unwesentlich" ist, ob diese mythische Wendung stattfindet oder nicht, wie soll eben sie in einem fundamentalen Gegensatze zu der mythischen Kunst stehen? Vielmehr wird sie, wenn solcher Zusatz oder solche Weglassung als gleichgültig erscheinen kann, ihrem Grundcharakter nach mit der mythischen Kunst noch auf Einem Boden stehen müssen. Und so verhält es sich mit den Darstellungen, welche Jahn bespricht, durchaus; sie gehören ganz und gar der stylmäßigen Kunst an: sie sind sämmtlich schön, in dem Sinne, daß gewaltsame Bewegungen und partikuläre Motive vermöge einer künstlerischen Mäßigung vermieden sind; der Gegensatz, in welchem sie dadurch zum Genre stehen, zeigt sich am deutlichsten bei dem stehenden Knaben, welcher aufstehen will und nicht kann. Welch einen ungebrätigen, brüllenden, zappelnden Balg würde hier ein Niederländer gemalt haben — widerwärtig und häßlich, wenn er nicht, was aber eben die Hauptsache ist, komisch gewesen wäre. — Das antike Werk zeigt mir die Situation in ihrer Harmlosigkeit," wie Hegel dieß in seiner Aesthetik (I, S. 250) nennt, d. h. eine „Aeußerung, durch welche die Ruhe und heitere Seligkeit der Gestalten nicht getrübt wird, sondern dieselben nur als eine Folge und bestimmte Weise dieser Heiterkeit erscheinen."

Endlich ist auch die Skulptur als solche eigentlich genremäßiger Darstellungen nicht fähig. Es ist wahr, daß die Darstellungen, von denen bei Jahn die Rede ist, von einem innigen Einleben in die Natur, einer unbefangenen Freude an naiven Motiven ausgehen. Aber diese ist anderer Art, als diejenige, worauf die Genrekunst beruht. Diese hat es mit den einzelnen, zufälligen Eigenschaften der Dinge zu thun, da deren auch auf eine zufällige Weise zusammengestellt werden, mit den Eigenthümlichkeiten der Dinge, wie sie sich von irgend einem bestimmten Standpunkte aus darstellen, weßhalb denn das Genre auch vorzüglich in der Malerei heimisch ist, welche die Gegenstände nur von einer Seite her darstellen kann, und in den Lichteffekten, die bei den Genremalern eine so große Rolle spielen, eine unerschöpfliche Quelle zufälliger Reize besitzt. Dagegen ist die Skulptur, deren Grundcharakter, wie dieß zuerst Herder in seiner Plastik ausgesprochen hat, das wohlige Gefühl des warmen, frischen, den Raum nach allen Dimensionen erfüllenden und zugleich sich selbst in ihm beschränkenden organischen Lebens ist, auf die volle Gegenwart und runde Ganzheit der Gestalten angewiesen, und vermag nur solche Motive mit Glück zu behandeln, bei welchen es gerade darauf abgesehen ist, diese in einer besondern Aeußerung zur Erscheinung zu bringen. Ein solches Motiv ist aber ein schöner Knabe, welcher mit einer Gans spielt, in ganz besonderem Sinne; den eigenthümlichen Reiz des Knabenkörpers haben die Griechen nun einmal nur allzuwohl gefühlt, und wer sich auf das Verständniß alter Kunst einlassen will, muß, wohl oder übel, wenigstens zugeben, daß hier wirklich etwas zu fühlen, und wie appetitlich rundlich sieht sich der Körper der Gans an, wie wollüstig glatt und weich fühlt er sich an — ein lebendurchwärmtes Daunenbett. Insofern stimmt beides wohl zusammen, und daneben bildete das typische Zappeln der Gans und das ruhige Dulden des Knaben den glücklichsten Kontrast. Am bestimmtesten muß aber auch hier wieder auf den aufstehenden Knaben hingewiesen werden; was an ihm so unanstrechlich reizend ist, ist gerade die sinnliche Totalität des Kindes, welches, wie man täglich beobachten kann, die Uebung im Gebrauch seiner Glieder, z. B. das Gehenlernen mit einem ungeheuern Ernst betreibt, der uns großen Leuten lächerlich vorkommt, aber an sich vollkommen in der Ordnung ist, denn dazu ist es ja da, und dieser Ernst, der für die Skulptur um so brauchbarer ist, weil er lediglich in der energischen Wachrufung der körperlichen Spannkraft besteht, ist hier ganz unübertrefflich ausgedrückt: „es spricht uns hier, sagt Jahn selbst, der unbefangene Ausdruck der kindlichen Natur an. Die Wahrheit in den weichen Formen, die Lebendigkeit in der den ganzen Körper durchdringenden Bewegung, der Eifer und die Anstrengung des Knaben, der sogar seines Lieblingsvogels vergißt, mit dem er eben noch gespielt und ihn an der Erde drückt, um sich nur aufzurichten."

W. Danzel.

Archäologische Zeitung.

Das achte Programm zum Berliner Winckelmannsfest von Eduard Gerhard (9. Dezember 1848), das unter dem Titel „Zwei Minerven" eine gelehrte Abhandlung über einen wichtigen kunst-mythologischen Gegenstand und eine dazu gehörige Bildtafel enthält, bringt uns zugleich die Nachricht, daß — während in Neapel Avellino's Bulletine bereits aufgehört hat, die zwanzigjährige Thätigkeit des römischen Instituts gebrechen ist und die Pariser Revue archéologique, selbst wenn sie fortdauern sollte, sich vom klassischen Alterthum immer mehr entfernt, — auch die von E. Gerhard redigirte archäologische Zeitung, die sich seit den sechs Jahren ihres Bestehens allgemeine Anerkennung erworben hat, mit dem Jahresschlusse 1848 zu Ende geht, falls ihr nicht schleunig neue Unterstützung zugeführt wird. Eine beigegebene Erklärung spricht sich darüber mit folgenden Worten aus:

„Die „Archäologische Zeitung," seit bald sechs Jahren ein allen Freunden des klassischen Alterthums und seiner Kunst wohlbekanntes Archiv monumentaler Anschauung und dahin einschlagender wissenschaftlicher Belehrung muß mit dem Schluß dieses Jahres enden, wenn nicht ein beträchtlich stärkerer Absatz ihr schleunig ermittelt wird."

„Zur Erleichterung neu eintretender Theilnehmer würde der siebente Jahrgang gedachter Zeitschrift unter dem Nebentitel Denkmäler, Forschungen und Berichte aus dem Gebiete des klassischen Alterthums mit neuer Bezifferung vierteljährig erscheinen können. Unverändert würde auch der bisherige mäßige Preis von 4 Thalern oder 15 Francs für 12 auserlesene Abbildungstafeln und deren literarische Beigabe fortdauern, ein Preis, welcher den Ankauf unserer Zeitschrift bei regem Antheil für dieselbe unschwer macht."

„Wenn aber der pflichtmäßige Absatz, den diese Zeitschrift von den Vorstehern öffentlicher Bibliotheken und gelehrter Bildungsanstalten bisher genoß oder erwarten durfte, zu ihrer Kostendeckung nicht ausgereicht hat, so bleibt als letztes Mittel ein von der Verlagshandlung mit vergeblichen Opfern bisher geführtes Unternehmen noch fortzusetzen, nur eine außerordentliche Ansprache an alle diejenigen unserer Leser und Mitarbeiter übrig, denen der Verlust eines solchen, den Kunst- und Alterthumsstudien unentbehrlichen und nun nicht einmal mehr von Seiten des Auslands — nicht von Neapel, Rom oder Frankreich — gesicherten Organs unersetzlich seyn würde. Möge es ihnen gelingen, den bisher durch reichliche Freiexemplare zum

Digitized by Google

Theil entbürgten Ankauf unseres Staates durch Wort und That, für sich selbst und in ihrem Bereich, bald und reichlich zu unterstützen! Ehe denn zu ungestörter Fortdauer des bisherigen Antheils nicht mindestens sechzig Exemplare neuen Absatzes gesichert sind, lässt ein folgender Jahrgang ohne Gefahr fernerer Verluste sich nicht beginnen."

„Um neu eintretenden Abnehmern, welche die Archäologische Zeitung von ihrem Beginn an in fortlaufender Reihe zu besitzen wünschen, die Anschaffung zu erleichtern, wird der Preis für ein vollständiges Exemplar der bisher erschienenen sechs Jahrgänge auf 12 Thaler ermässigt."

Wir glauben, dass es nur dieser einfachen Mittheilung bedarf, um denjenigen unter den Lesern des Kunstblattes, deren Interesse durch die Archäologische Zeitung näher berührt wird, die Bedeutung der Sache entgegenzuführen. Wir bemerken nur noch, dass, wie schon angedeutet, jeder Jahrgang der Archäologischen Zeitung 12 Abbildungstafeln unedirter Denkmäler in Grossquart, nebst monatlich einem Bogen Text enthält, worin ausser sonstigen Aufsätzen und Abhandlungen auch die Berichte neuer Entdeckungen (neuerdings der lykischen, halikarnassischen, assyrischen) sich befinden. **F. K.**

Nachrichten vom Oktober.

Bauwerke.

Berlin. Am 15. Oktober fand die Grundsteinlegung zu einer neuen Kirche in der Weberstraße, deren Gemeinde von der St. Georgenparochie abgezweigt wird, statt. Der Kostenanschlag ist 120,000 Thlr., wovon in der Gemeinde selbst 6000 Thlr. zusammengebracht worden, und 26,000 Thlr. ist der zugesicherte Patronatsbeitrag der Kommune; auch der König hat eine Unterstützung in Aussicht gestellt. Der Bau fing schon am 29. März an, um die dronisen Arbeiter in beschäftigen, und die Umfassungsmauern sind nunmehr schon 20 Fuß in die Höhe gestiegen. Zur Stiftung wurde von dem Magistrat eine Kollekte eröffnet, und den Architekten Strack und Runge der Preis zuerkannt. Oberbaurath Stüler hat den Rungeschen Plan verbessert, der nunmehr zur Ausführung kommt.

Kiew. In der Nähe dieser Stadt ist am 11. September der Grundstein zu einer neuen Dniepr-Brücke gelegt worden, welche in zwei Jahren fertig sein und 2,350,000 Gulden kosten soll.

Malerei.

Potsdam. In den sehenswerthesten, in diesem Jahre hier vollendeten Kunstwerken gehören die Fresken an den Wandräumen zwischen und über den Thüren und Fenstern des Marmorsolonnaden zu dem erst neuerlich angebauten, nach der Gartenseite des Königl. Marmorpalais hin gebenden Rückgebäude. Diese Wandgemälde bilden einen Cyklus von Scenen aus dem Nibelungenliede, welche in den senkrechten Streifen, auf dem Mittelschilde, den Kopf eines Helden über einer Hebba, und über und unter denselben Gruppen und Scenen aus diesem altdeutschen Heldengedicht enthalten, welche durch fünurische Arabesken mit einander verbunden sind. So sieht man auf dem linken Flügel Dankwart, Ute, Günther, Brunhilde, Siegfried, Ghemhilde, Hagen, Eckart und Ortmann; auf dem rechten dagegen Gyri, Ghemhilde, Bibel, Iring, Hawart, Rüdiger, Dietrich und Hildebrand. Die Fresken sind, nach den vom Prof. Kolbe entworfenen Kartons, von dem Maler Kasolowski auf blauem Grunde, reliefartig in bräunlichem Ton ausgeführt. Den den Umschaften, welche die Räume über den Thüren und Fenstern zu zieren bestimmt sind, und die, Städte und Gegenden aus dem Nibelungenliede darstellend, von Gompeck in Tempera gemalt werden, sind erst die auf der linken Seite fertig. Es sind die Ansichten von Aachen, Speyer, Worms, Island, Drachenfels, Lorch, Hedderich, Trier und Pfalz am Rhein. Die warmen Farbentöne dieser Bilder harmoniren mehr mit den glühenden Phantasien des alten Sagenkreises, als mit der kalten Wirklichkeit.

Rottweil. In der diesigen Heiligkreuzkirche ist nun auch das letzte der fünf Chorfenster mit Gemälden versehen. Die Kartons sind von Fuchs in München, die Ausführung von Kellner in Nürnberg für 2800 fl. Sie stellen den Uebergang vom Alten Testament zum Neuen dar.

Düsseldorf. Achenbach aus Düsseldorf hat auf der hiesigen Ausstellung mit einer seiner Marken einen ganz außergewöhnlichen Erfolg gehabt. Das Bild wurde sogleich angekauft und am folgenden Tage mit einem bereutenden Gewinn wieder verkauft.

Plastik.

Potsdam. Vor der Neptungrotte in Sanssouci sind zwei schöne große Vasen von Zink, in antiker Form, von Devrarone in Berlin gearbeitet, aufgestellt worden, und das Ganze hat dadurch an imposantem Ansehen ungemein gewonnen.

Alterthümer.

London. Das Packetboot Jumna, welches von Bombay kommend nunmehr in Sheerneß eingelaufen ist, hat die früher erwähnte Sendung ägyptischer Alterthümer mitgebracht, welche nun im britischen Museum aufgestellt werden soll. Die feinen Stücke dieser Sammlung haben allerdings leider durch den Sturm im indischen Meere mehr gelitten, als bereits Gegener Blätter beschrieben ließen. In Folge der schlechten Packung, indem man zerbrechliche Gegenstände von Glas und Alabaster neben Marmorstücke gelegt, sind erstere durch das Rollen und Schwanken des Schiffes größtentheils zerbrochen. Besser sind die Alterthümer von Elfenbein und die Steinreliefe und Inschriften erhalten, und, wenn sie erst vollends geeinigt sind, werden diese von Herrn Layard aufgefundenen 3000jährigen Monumente wohl wesentlich dazu beitragen, über die dunkle Geschichte jenes alten Volkes, seine Bildung und Kunst, weiteres Licht zu verbreiten.

Bildwerke.

Paris. L. de Laborde und A. Barrard: Le Parthenon. Vorbereitung eines auf zehn Bücher in Folio angelegten und seit längerer Zeit sorgfältig vorbereiteten Gesammtwerks über Bau- und Bildwerke des Parthenon.

London. Von Baerp's Beschreibung des neuen Parlamentshauses ist das zweite Heft erschienen. Es enthält, außer dem Text, drei Blätter: die Ansicht der Thürme des südlichen Flügels, von der Themse aus, mit einer reichen Staffage von Booten, Gondeln u. s. w., wie man sie bei der Fahrt des Lordmayor nach Westminster zu sehen pflegt, eine Ansicht des Hauptportals des Victoriathurmes mit seiner reichen Verzierung und eine größere Darstellung der drei Hauptfiguren, welche in den Portal über dem Eingange stehen, der heil. Schutzpatrone der Königreiche: des h. Georg (England), des h. Andreas (Schottland) und des h. Patrick (Irland). Der Stich dieser Figuren ist nichts weniger als gelungen.

Kunstverein
für das Königreich Hannover.

Am 24. Februar 1849 wird die 17te Ausstellung von Werken lebender Künstler in Hannover eröffnet werden. Das Comité des Kunstvereins hofft und wünscht, dass die Künstler des deutschen Vaterlandes dieselbe in gewohnter Weise freundlich unterstützen werden.

Der Verein trägt unter den in besonderen Einladungen bemerkten Bedingungen die Kosten des Transports aller bis zum 10. Februar von den Künstlern selbst mit Fracht unter der Adresse des Vereins eingesandten Kunstwerke, bei Skulpturen und Zusendungen vom Auslande muss das Comité sich vorher eine Anfrage erbitten. Unfrankirte Sendungen mit der Post kann der Verein unter keiner Bedingung annehmen. Die Kosten der Verpackung sind stets von den Absendern zu tragen.

Die verschiedenen Ausstellungen der verbundenen Kunstvereine wetteifert der Elbe folgen auf die unsrige, für diesen den hier nicht verkauften Kunstwerken eine vortheilhafte Gelegenheit zur Weitersendung und deshalb wird angenommen, dass dieselben ihnen zugeschickt werden sollen, wenn nicht ein Anderes bestimmt vorgeschrieben wird. Um recht frühzeitige Anmeldungen der eingehenden Kunstwerke, sowie um Mittheilung der äußersten Preise derselben, sofern sie verkäuflich sind, wird dringend gebeten.

Jede nähere Auskunft zu geben, ist der Unterzeichnete gern bereit.

Hannover, 30. November 1848.

Vogell, Hofbaumeister.
Sekretär des Vereins.

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Kunstblatt.

№ 64. Sonnabend den 30. Dezember 1848.

Ueber Denkmale der Kunst

in Karlsruhe, Freiburg im Breisgau und Konstanz

von Prof. **C. L. Wagner.**

(Schluß.)

Die Stephanskirche verdient nächstdem immer einen Besuch, denn obwohl von einfachem Bau, gehört sie doch der früheren guten Zeit der gothischen Bauweise an, und dient der hohe Thurm von hübscher Form und bei der Zufriedung nach der früheren Art mit vier spitzen Giebeln, deren jeder drei Fenster hat, verziert, der ganzen Stadt zum Schmuck. In der Kirche befindet sich ein altes hölzernes Kruzifix von Verdienst, welches in Zeit und Art dem im Dom verwandt ist.

Das große hölzerne Gebäude in der Nähe des See's, worin angeblich das Konzilium seine Sitzungen gehalten haben soll, ist ursprünglich ein Lagerhaus für Getreide von vier Stockwerken, dem von außen wie von innen sehr architektonische Zierde fehlt. Die beiden unteren Stockwerke ruhen auf zwei Reihen von mächtigen eichenen Pfosten, deren würfelförmige Kapitelle im ersten Stockwerk auf das 11te oder spätestens das 12te Jahrhundert deuten. Hier hat jetzt Herr Fidler, der bekannte Herausgeber der Seeblätter, eine Sammlung von allerlei historischen Merkwürdigkeiten und Kunstsachen der verschiedensten Art aufgestellt, welche Jedermann gegen ein Eintrittsgeld besuchen kann. Er führte mich daselbst mit vieler Zuvorkommenheit herum. Unter den zahlreichen Bildern sind ich nur den ziemlich rohen Flügel eines Altars aus einer hiesigen Kirche wegen der Verwandtschaft mit der ideal-kölnischen Richtung der altkölnischen Schule, eine Vermählung Maria mit Joseph und zwei einzelne Heilige, bemerkenswerth. Auch unter den Glasgemälden sind sich manches Hübsche. Von einem großen Kruzifix sind etwa acht bis zehn Stück von Email, etwa aus dem Ende des 12ten Jahrhundrets, sehr werthvoll. Auf die mancherlei Kuriosa einzugehen, liegt außer meinem Bereiche.

Unter den Bildern, welche die Zimmer des Domherrn, Baron Bessenberg, schmücken, bei welchem ich eine sehr freundliche Aufnahme fand, erschien mir ein gutes Bild aus der Schule des Correggio, am ersten von Gandini, eine besonders schöne Landschaft des Hermann Sachtleven (irrig für den Jan Breughel gehalten) und einige hübsche Bildchen der Ellenrieder am erheblichsten. Auch in der Werkstatt dieser bekanntlich hier lebenden ebenso talentvollen als fleißigen Künstlerin sah ich verschiedene Gemälde, welche von dem feinen und edlen Gefühl und den sorgfältigen Studien derselben rühmlich Zeugniß geben.

Hübsch hatte mich auf die eine kleine Stunde von Konstanz entfernte fruchtbare Insel Reichenau, welche drei noch vorhandene Kirchen aus der ersten Hälfte des 9ten Jahrhunderts als einen der ältesten Sitze christlicher Kultur in dieser Gegend bezeichnen, aufmerksam gemacht. Bei niedrigem Wasserstand kann man zu Wagen auf diese Insel gelangen und ich verstaumte daher nicht, von diesem Umstande Vortheil zu ziehen.

Ich begann meine Studien mit der Betrachtung des ungefähr in der Mitte der ziemlich langen Insel gelegenen Münsters. Die noch im ursprünglichen Zustande erhaltenen Theile dieses schon früher, ganz besonders aber in den letzten Jahren vielfach veränderten und entstellten Baues stimmen mit der angeblichen Bauzeit des Jahre 824 sehr wohl überein. Diese alten Theile aber sind: ein viereckiger Thurm vor der Mitte der Vorderseite mit vielen kleinen halbrunden Fenstern, welche wie Schießscharten konstruirt sind, und einem sehr einfachen in einem gleichseitigen Dreieck abschließenden Dach. Zwei sehr einfache Eingänge mit dem Kreisbogen zu beiden Seiten des Thurms in den sehr dicken Mauern. Eine Vorhalle, in welche man zunächst gelangt, mit einer großen und schönen halbrunden, in dem Körper des Thurms angelegten Nische, oder westlichen Absis, zu deren Seiten sich zwei Bögen ausbreiten. Die sich daran schließende dreischiffige Basilika mit horizontaler Bedeckung, mit sehr breiten Nebenschiffen, an deren Eingang einerseits zwei Bögen mit Pfeilern, andererseits ein horizontales Gebälk mit zwei Säulen, deren Kapitelle von sehr einfachem Profil. Das Mittelschiff, dessen Säulen durchgängig ziemlich niedrige Bögen von halbkreisförmiger, in der Mitte etwas gedrückter Form tragen. Die Kapitelle dem Chor nach Osten zunächst sind mit der antiken Verzierung der Bohnenblüthe und darüber mit andern von ebensalls antiken Motiven geschmückt. Bei den übrigen Kapitellen scheinen die Verzierungen nur oberflächlich eingehauen zu seyn. Die in den Wänden des Mittel- wie der Seitenschiffe eingebrochenen, ziemlich großen runden Fenster sind dagegen ziemlich neu. Vor dem östlichen Chor findet sich noch das ursprüngliche der Vorhalle in der Form entsprechende Querschiff, woran sich wahrscheinlich auch eine ähnliche Absis anschloß, welche aber nachmals durch einen Chor im spätgothischen Geschmack ersetzt worden ist. Die am Gewölbe desselben befindliche Jahrszahl 1569 bezieht sich ohne Zweifel auf eine Restauration. Aus der Zeit des Chors ist auch die recht hübsche sogenannte alte Sakristei, sowie ein runder Thurm neben der Kirche und ein anderer, wahrscheinlich früher für die Geistlichen bestimmter Bau, welcher jetzt zur Landwirthschaft benutzt wird.

Am Ende des östlichen Chors befindet sich ein großer Altar mit Flügeln, dessen Inneres in vier Reihen eine große Anzahl von Heiligen und gelegentlich auch Vorgänge aus deren Legende, z. B. das Martyrium der h. Ursula, die Außenseiten der Flügel aber die Hauptmomente der Leidensgeschichte enthalten. Der Meister, welcher sich mit einem K und der Jahrszahl 1598 bezeichnet hat, erscheint, zumal in Betracht jener Zeit, als tüchtig und von entschiedener Eigenthümlichkeit. Die Verhältnisse der Figuren sind schlank, manche Köpfe sehr edel, die Färbung kräftig.

Die namhaftesten Kunstdenkmäler befinden sich indeß in einem großen Schrank der neuen Sakristei, einem unscheinbaren und dunklen Raum. Dieselben sind:

Ein Ciborium in Elfenbein, worauf zwei Wunder Christi dargestellt sind. Die sehr gute Erfindung, die freien, trefflichen Motive, besonders in der Heilung der beiden Blinden, welche, der kleinere sich vorneigend, der größere die Hand ausstreckend, die Blindheit sehr treffend ausdrücken, und wie Petrus auf eine sehr lebendige und edle Weise seine Verwunderung bezeigt, die sehr gute Charakteristik und der feine Ausdruck der Köpfe, der·

Digitized by Google

schöne Faltenwurf des streng antiken Kostüms mit nackten Füßen, die breite Behandlung sprechen für das 6te oder 7te Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Die Fassung dieses kostbaren Werks ist von spätgothischem Geschmack.

Ein Weihkessel von vergoldeter Bronze in der Form eines kleinen, sehr länglichen Eimers mit einem Henkel, welcher ganz mit in verschiedenen Reihen höchst eigenthümlich verflochtenen Figuren und Verzierungen bedeckt ist. Unter ersteren erkennt man die vier Evangelisten, Heilige und Cherubim. Nach der Zusammenstellung, dem Kostüm, dem Geschmack der Verzierungen und der Arbeit wohl noch der Weihkessel aus der Zeit der Erbauung der Kirche, mithin um 824. Das Gold ist in der Länge der Zeit vielfach abgerieben.

Ein großer Reliquienkasten in der gewöhnlichen Kirchenform (wovon angeblich die Gebeine des h. Marcus) mit vergoldetem Silberblech überzogen. Darin in getriebener Arbeit an den beiden Dachflächen in Runden je drei Vorstellungen, an den Seitenflächen fünf Vorstellungen aus dem Leben Mariä von der Verkündigung an, und gegenüber fünf aus der Leidensgeschichte. An den Giebelseiten einerseits die Uebertragung der Gebeine des h. Marcus hieher bald nach Erbauung der Kirche, andererseits der h. Isleboldt, Graf vom Sulgau. Eine sorgfältige Arbeit etwa aus dem Anfang des 13ten Jahrhunderts, welche derselben in der Kirche auf einem gothischen Altar mit einer Treppe gestanden hat.

Ein großer Reliquienkasten von ähnlicher Form und in derselben Weise verziert, doch noch dem Kunstcharakter später und etwa um 1300. An den Dachflächen, in der Mitte Christus als Salvator, zu seinen Seiten einmal, derselbe an der Marterſäule, und wie er der Magdalena erscheint, gegenüber Matthäus und Johannes der Evangelist. An der Seitenfläche hierunter in der Mitte Maria mit dem Kinde, daneben Marcus und Lucas; an der Seitenfläche gegenüber in der Mitte die Kreuzigung in byzantinischer Auffassung, daneben die Kreuztragung und Auferstehung. An den Giebelseiten Petrus und Paulus, und Johannes und ein anderer Heiliger, beide jugendlich und mit Palmen. Umher in eingezogener Arbeit verehrende Engel. Die Arbeit ist für die Zeit gut zu nennen.

Ein ähnlicher, nur minder großer Reliquienkasten in derselben Weise verziert, nach der Art der ganz guten Arbeit aus der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhundrets. Hier sind die Dachflächen glatt, an jeder Seitenwand sind sechs Apostel, an den Giebelseiten das Martyrium der h. Fortunata, und die Enthauptung von zweien Heiligen, deren Gebeine der Kasten enthalten soll.

Ungefähr aus derselben Epoche ist ein anderer Kasten mit flachem Dache, welcher in rauherer Arbeit an den beiden langen Seiten in Runden in der Mitte zwei h. Bischöfe, zu den Seiten die vier Evangelisten enthält.

Außerdem ist noch ein fünfter Kasten dieser Art vorhanden, welchen ich indeß wegen der geringeren Arbeit übergehe.

Dagegen muß ich noch eines Evangelistariums gedenken, welches nach Schrift und Verzierungen gegen 900 fallen möchte. Eine Darstellung im Tempel mit dem sehr großen Kinde ist roh. Der spätere Einband düfte etwa um 1450 gemacht seyn.

Endlich ist hier noch in vergoldetem und bemaltem Schnitzwerk das Abendmahl in vier großen Holzfiguren vorhanden, dessen mäßige Arbeit bald nach 1450 fallen möchte. Es sind lauter halbe Figuren, von denen der Christus edel aufgefaßt, auch die Motive der Apostel wahr und gut gedacht sind.

Die Kirche von Niederzell, fast am Ende der Insel, welche ich zunächst besuchte, ist eine sehr kleine und einfache dreischiffige Basilika, deren Bauart mit der des Münsters übereinstimmt und ungefähr auf dieselbe Zeit deutet. Vorhalle und Querschiff fehlen hier gänzlich. In dem Thurm neben dem Chor sieht man noch Ueberreste alter Wandmalereien, so den Kopf eines Christus von edler Bildung und einige andere Köpfe. Das Meiste war durch einen Bretterhaufen bedeckt.

Die Kirche zu Oberzell, auf dem vordersten Theil der Insel, ebenfalls eine dreischiffige Basilika von größerem Umfang aus dem 9ten Jahrhundert mit einer Krypta und einem Raum mit gleichzeitigen Wandgemälden zu besuchen, die Hauptveranlassung dieses ganzen Ausfluges, war mir zu meinem größten Schmerz nicht vergönnt. Der Kutscher war nämlich mit seinem Gefährt nirgend aufzutreiben, so daß ich die ganze Länge der Insel zu Fuß zurücklegen und grade bei der Kirche angelangen mußte, als die Zeit gänzlich abgelaufen war, welche ich aufwenden konnte, ohne noch einen neuen Tag für Konstanz zuzugeben, welches der Ablauf meines Urlaubs und die Erschöpfung meines Reisegelds schlechterdings nicht erlaubte.

Schließlich muß ich noch eines Besuchs bei dem bekannten Sammler und Freunde von Gegenständen der Literatur und Kunst, Freiherrn v. Laßberg auf dem Möreburg, gedenken. Dieses ist ein sehr altes, weitläufiges Schloß an der Nordseite des Bodensees, welches ursprünglich von Dagobert I., dem Könige der Franken, mithin zwischen 622 und 636 gebaut seyn soll. Von diesem Bau dürfte vielleicht außer den gewaltigen Substruktionen noch ein mächtiger Thurm übrig seyn, welcher nach allen vier Seiten mit treppenförmigen Giebeln abschließt, an deren unterm Theile kleine halbkreisförmige Wandbögen hinlaufen. Die Aussicht über den herrlichen See im Vorgrunde zu der sich vielfach hinter- und durcheinander aufthürmenden Kette der Schweizeralpen im Hintergrunde ist wunderbar großartig, zumal aus einem geräumigen Erker der sehr zahlreichen und werthvollen Bibliothek bei mit 77 Jahren noch immer rüstigen und lebendigen Besitzers. Leider hatte er eine sehr werthvolle karolingische Handschrift mit Miniaturen, auf deren Studium ich besonders gerechnet hatte, erst neuerdings einem Engländer abgetreten. Wohl fand ich aber noch ein schönes Manuskript in klein Folio von dem französischen Roman Les veux du Paon, nach der Schrift und den hübschen zahlreichen Vignetten aus der ersten Hälfte des 14ten Jahrhunderts. Die geistreichen und ergötzlichen, mitunter sehr derben, drolligen Vorstellungen an den Rändern rühren von einer andern und, wie es scheint, etwas späteren Hand her.

Unter einer Anzahl von Bildern aus der altdeutschen und altniederländischen Schule sind mir folgende als besonders bemerkenswerth aufgefallen.

Regier van der Weyden der ältere, oder der bisherige Regier von Brügge. Maria mit dem Kinde. In Paris als ein Werk des Hubert van Eyck gestaft. Ein schönes Bildchen.

Bernard van Orley. Eine heilige Familie. Das Manierirte in den Motiven der Kinder Christus und Johannes zeigt die spätere Zeit des Meisters; auch ist das Bild theilweise verwachsen.

Bartholomäus Zeitblom. Die Heimsuchung und zwei weibliche Heilige. Zwei zu den feinsten und fleißigsten Werken des Meisters gehörige Bilder.

Barthel Behaim. Einzelne Theile eines großen Altars. Johannes der Täufer, Magdalena und ein heiliger Bischof, größere Figuren, von denen die vierte von dem Besitzer verschenkt worden ist, und acht kleinere Bilder. Sie gelten hier für Arbeiten Hans Holbeins des alten, scheinen mir aber nach den starken Auslabungen, den Charakteren und dem Machwerk von dem obigen Meister herzurühren.

Lucas Granach der ältere. Das Bildniß Johann Friedrich des Großmüthigen, Kurfürsten von Sachsen, scheint, so weit die ungünstige Stelle eine Beurtheilung zuläßt, ächt und ausgezeichnet.

Digitized by Google

Von Schnitzwerken erscheint mir der Erwähnung werth: Ein Holztäfelchen, worin in feiner Arbeit die Kreuzigung und darüber klein die Krönung Maria geschnitzt ist. Unter das schärfste und zierlichste Gerümpel. Etwa um 1300 anzusetzen.

Die Verkündigung, eine erhobene Arbeit des 15ten Jahrhunderts, nicht fein, aber von scharfer und tüchtiger Arbeit.

Kunstgeschichte.

Denkmäler bildender Kunst in Lübeck, gez. und herausgeg. von C. J. Milde, Maler, und begleitet mit erläuterndem historischem Text von Dr. Ernst Deecke. 1tes Heft enthält: Glasmalereien und Ziegelfußböden. Lübeck 1847. Auf Kosten des Herausgebers.[1] Fol.

Ueber das schon vor fünf Jahren erschienene erste Heft dieses schönen Unternehmens habe ich in Nr. 81 des Kunstblattes vom Jahr 1843 berichtet. Jenes enthielt Darstellungen äußerst merkwürdiger in Bronze gravirter Grabplatten, theils in verkleinerten Darstellungen, theils Abdrücke einzelner Theile, durch Formen bewirkt, die unmittelbar über das Original genommen waren. Der Inhalt des neuen Heftes ist in der Ueberschrift bezeichnet. Vorzüglich wichtig sind die hier mitgetheilten Glasmalereien. Diese gehören sämmtlich denjenigen Glasmalereien an, welche die in neuerer Zeit abgetragene Burgfriede zu Lübeck schmückten und sich nun, sorgfältig wieder zusammengesetzt und ergänzt, in den Fenstern der dortigen Marienkirche befinden. Auf zwei Tafeln werden uns die Darstellungen von sechs Fenstern in ihrer Gesammtcomposition und in kleiner Umrißzeichnung vorgeführt; zwei andere Tafeln bringen uns einzelne Darstellungen im größeren Maßstabe und nach dem Muster der Originale koloritt. Der Inhalt der Darstellungen sind legendarische Scenen, aus den Legenden des h. Petrus, des h. Hieronymus, der Auffindung des h. Kreuzes, der h. Maria Magdalena ꝛc.; Band und Rankengewinde bilden den ornamentistischen Einschluß der einzelnen Scenen und vereinigen die Darstellungen jedes einzelnen Fensters zu einem typischartigen Ganzen. Der Text sucht es wahrscheinlich zu machen, daß der Meister dieser Arbeiten der aus dem Florentiner Gebiet herstammende Francke, Sohn des Domenico Livi von Gambasse sey, dem sich neuerlich die Aufmerksamkeit der Kunstforscher zugewandt hat, der seit früher Jugend in Lübeck gewohnt hatte, 1436 auf besondere Aufforderung nach Florenz ging und die Glasmalereien für die Fenster des dortigen Domes lieferte. Ich bedaure, von dem stylistischen Charakter der letzteren keine Erinnerung zu besitzen und daher nicht entscheiden zu können, inwiefern sie mit den hier mitgetheilten Lübecker Arbeiten übereinstimmen. Jedenfalls gehören diese ebenfalls dem Anfange des 15ten Jahrhunderts an; ihr Charakter ist übrigens völlig deutsch und zwar haben sie, soweit nach diesen kleinen Abbildungen zu urtheilen ist, große Uebereinstimmung mit den späteren Werken der Kölnischen Malerschule, namentlich mit den allerdings nicht häufigen Glasmalereien derselben, welche der angedeuteten Epoche angehören. In ihrer künstlerischen Durchbildung, nach Maßgabe der Stylgesetze dieser Zeit, ist ihnen eine hohe Vollendung nicht abzusprechen, sowohl in Betreff des Lebensgefühls und der Würde der einzelnen Gestalten und der sprechenden Anordnung der einzelnen Kompositionen, als in Rücksicht auf den schönen ornamentalistischen Rhythmus, der diese zum größeren Ganzen verbindet und auf den die Glasmalerei bei der Ausfüllung großräumiger Fenster immer wird zurückgehen müssen. Ja, soweit wenigstens meine Kunde von der Glasmalerei des deutschen Mittelalters reicht, bin ich sehr geneigt, diese Arbeiten für die vorzüglichsten unter den erhaltenen Werken ihrer Gattung zu bezeichnen. Wir sind also im Interesse der vaterländischen Kunstgeschichte dem Herausgeber für seine Mittheilungen zum lebhaftesten Danke verpflichtet. — Eine fünfte Tafel bringt uns im Farbendruck eine Anzahl Muster von den Ziegelmosaiken dortiger alter Fußböden, und zwar aus Theilen des dortigen Burgklosters und der Katharinenkirche, sowie eine ähnliche Probe aus dem alten Rathhaussaale zu Lüneburg. Die geschmackvolle Anordnung in diesen Mustern steht der in den ähnlichen Arbeiten italienischer Kunst, die uns neuerdings anderwärts vorgeführt sind, nicht nach.

F. Kugler.

Neuer Kupferstich.

Die heilige Familie, nach dem Bilde von Raphael Sanzio von Urbino in der kaiserl. Eremitage in St. Petersburg, gezeichnet und gestochen von A. Pilschtschalkin, Pensionär der kaiserl. Akademie in Rom. Das Original 29 englische Zoll hoch, 22 Zoll breit. Der Stich $12^1/_2{}''$ hoch, $10''$ breit.

Ein schöner und wohlgelungener, in Zeichnung, Haltung und Durchführung verständener und gefühlter Kupferstich, nach einem wenig gelannten Bilde des großen Meisters, das ehemals in der Sammlung Crozat in Paris war[1] und sich jetzt im Besitz des Kaisers von Rußland befindet. Das Original gehört zu den vielen h. Familien, die zum Theil von Raphael selbst, zum Theil, vielleicht auch mit Mithülfe eines Freundes, und in der letzten Zeit seines Wirkens in Rom, auch ohne seine unmittelbare Handanlegung, nach seinen Entwürfen und mehr oder weniger ausgeführten Zeichnungen vollendet wurden. Die hier besprochene scheint in die Florentinische Zeit zu fallen, wo ihm auch schon seine Kunstgenossen, wie z. B. Ghirlandajo an der Giardiniera und andern Bildern halfen und diese zum Theil auch wohl ganz vollendeten. Unser Bild soll beinahe ganz übermalt nach Rußland gekommen und dort von geschickter Hand gereinigt und als ein schönes Raphaelisches Bild erkannt worden seyn.. Der Geist seines Vortrags in Form und Ausdruck spricht sich auch in dem vorliegenden Blatte aus, das, von dem Stecher selbst gezeichnet (eine Sache von der höchsten Wichtigkeit, indem die Uebertragung fast leicht mechanisch wird), zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Die Taille ist gut, verständig und gut geführt, und könnte nur hie und da etwas ökonomischer und weniger dicht seyn, wie denn hierin Müllers Madonna di Sisto als unterreichtes Vorbild dasteht.

Nachrichten vom Oktober.

Bildwerke.

London. Drawing-room-scrap-book. Herausgegeben von Miß Norton. Der künstlerische Theil wird durch 36 Kupferstiche verteten, welche, wie früher, theils Porträte, theils geschichtliche oder romantische Darstellungen, theils Landschaften und Ansichten geben. Unter den Porträten finden wir als Titelblatt ein liebliches Frauenbild, das in der Unterschrift als die „Vorsteherin des Schönheitlubs“ bezeichnet wird. Die übrigen Porträte sind fast sämmtlich Darstellungen wirklich existirender Personen: Miß Meyer, die Bitcomtess Barrington, die Prinzessin von Capua (früher Miß

[1] Zu beziehen von Joh. Aug. Meißner's Verlagsbuchhandlung in Hamburg.

[1] Gestochen von Jakob Thereau. A. d. R.

Penelope Smith) sind interessante Bilder. Am geringensten ist der tanzgeschichtliche Theil, der eine Reihe mehrgenannter Ansichten (größtentheils nach Allom's Zeichnungen) enthält: die place de la Concorde in Paris, die Kirche der Tempelherren in Lyl (Provence), der reizende Boboert Contretes, ebenanfhidt, der Brunnen von St. Merlon in Rouen, das materische Beerdigtinstitutsfoster in Sadieux, die Kathedrale von Amiet (Innenansicht). Genmayer im Thale von Aosta, die Kathedrale von Vyon (Innenansicht, von Chollis vortrefflich gestochen), das Rathhaus in Bourges, die Kapelle in Dreux mit den Grabdenkmalen der Orleansschen Familie, und eine Ansicht eines Hauses in Pompeji, nach einer Zeichnung von Wolffensberger, der auch die in jenem Kloster von Subiaco gefertigt hat.

Book of beauty und Keepsake. Beide haben schon seit einigen Jahren dieselbe Herausgeberin, die Gräfin v. Blessington, denselben künstlerischen Anwalt und Besorger, Chs. Heath, und denselben Verleger, Dav. Bogue. Das Book of beauty hat, als Titelkupfer, abermals ein Bild der Königin Victoria; es ist von Sir Wm. Ross gemalt und von Baron gestochen. Vortrefflich ist der das Titelblatt verzierende Holzschnitt, eine Lauschart, von Williams nach Warren. Das Book of beauty, das jüngleich den Titel einer Royal gallery führt, gibt eine neue Reihe von Porträten britischer Königinnen, von der Isabella von Angoulême, der Gemahlin König Johanns, bis zur Königin Anna, der Gemahlin Jakobs I. Ueber die Authentizität der Originale ist nichts gesagt, soviel aber gewiß, daß sie größtentheils vortrefflich gestochen sind. — Das Keepsake ist in künstlerischer Hinsicht mannigfaltiger ausgestattet, als das Book of beauty. Ein schönes Porträt der Lady Genevieve Gower, nach Buchner von Mote gestochen, erinnert in der Stellung an mehrere niederländische Genrebilder; der gegenüberstehende Holzschnitt von Williams ist ein Meisterblatt. Unter den übrigen Porträten nennen wir die der Lady Georgine Codrington, der Mrs. Meder und der Lady Lascelles; Madeline, nach Alfred von Mote gestochen, ist eine sehr liebliche Phantasie. Unter den landschaftlichen und architektonischen Ansichten sind die des boulevard du temple und der place de la Concorde in Paris, sowie das Einlaufen eines Dampfbootes in den Hafen von Folkestone, bei einem Sturme, mit englischer Zierlichkeit gestochen.

Literatur.

Jena. Göttling: Verzeichniß des archäologischen Museums zu Jena. Zweite vermehrte Auflage.

G. B. Starf: De Tellure Dea deque ejus imagine a Manuele Phile descripta.

London. J. H. Akerman: Tradesmens tokens (Münzzeichen, Rothmünzen, der Kaufleute) struck in London and its vicinity from the year 1648 to 1672 incl.; nach den Originalen im britischen Museum.

Nekrolog.

Kopenz. Hier ist der Bauwerker J. G. v. Lassaulx, 67 Jahre alt, gestorben.

Zürich. Am 22. Oktober starb dahier in seiner Vaterstadt nach mehrwöchentlicher Krankheit der Architekturmaler Wilhelm Meyer.

London. Der kürzlich erfolgte Tod des Grafen v. Carlisle hat den englischen Adel einer seiner größten Zierden beraubt. Er starb, nachdem er, seiner Krankheitsart halber, sich schon seit 12 bis 15 Jahren von London zurückgezogen hatte, auf seinem prachtvollen Landsitze Castle Howard, unweit York (von welchem Wagen in seinem Werke über England Bd. 2. S. 406 bis 418 eine ausführliche Beschreibung gibt). Die bereliche Bibersammlung des Grafen, deren Grundlage aus dem Ankaufe eines Theils der Orleansschen Galerie entstand, bildete nur einen Theil der Kunstschätze, welche Castle Howard enthält; ebenso bedeutend sind auch die Antiken, namentlich die Terrarotten und Statuetten.

Nachrichten vom November.

Persönliches.

Die Archäologen Anselm Feuerbach in Freiburg im Breisgau, Lobeck in Königsberg und Bolfsonade in Paris sind von der königl. bayerischen Akademie der Wissenschaften in München zu auswärtigen ordentlichen Mitgliedern ernannt worden.

Dem Bildhauer Julius Hähnel aus Schwerdeberg bei Dippoldswalde gebürtig, welcher unter der Leitung des Professors Kiß in Berlin besonders durch Modellirungen nach lebenden Thieren des zoologischen Gartens sich ausgezeichnet hat, ist von dem Senat der königl. Akademie der Künste zu Berlin die silberne Medaille für Künstler mit eingestochenem Namen zuerkannt und in der Senatssitzung am 25. November überreicht worden.

Professor Wichmann von Berlin hat in München, Maler German Bohn aus Paris in seiner Heimath Stuttgart einen Besuch abgestattet.

Ausstellungen.

London. In zwei Sälen des Kensingtonpalastes ist gegenwärtig die werthvolle Gemäldesammlung des Fürsten Ludwig v. Wallerstein zur Schau aufgestellt. Der Fürst wünscht die Sammlung in England zu verkaufen und Prinz Albert hat sich der Sache angenommen. Daily News enthält einen ausführlichen Artikel über die Bilder.

Paris. Vom 12. bis 19. November fand hier im Münzgebäude die Ausstellung von 22 Stereotypen statt, welche um den Preis für die Nationalmedaille zur Verherrlichung der Revolution dieses Jahrs konkurrirten. Es waren aufgelegt 45 Stempel eingesandt, davon aber 13 von ihren Verfertigern zurückgezogen. 10 von dem Preisgericht vor der Ausstellung beseitigt worden. Die ausgestellten sind von Marcel, Borrel, Merley, Desbeoufs, Bovy, Lecleve, Gaunois, Dingeet, Tournier, Aloer, Bonnet, Ondine, Bioier, Magniard, Gayrard, Rogat, Diendonne, Forschon, Dangel, Barre, Domart und Bauthier-Galle.

Stuttgart.

Einladung

des rheinischen Kunstvereins

zu der Kunstausstellung im Jahr 1849.

Die in dem rheinischen Gesammtverein verbundenen Kunstvereine zu Karlsruhe, Darmstadt, Freiburg, Mainz, Mannheim, Straßburg und Stuttgart werden auch in dem nächstkommenden Jahr 1849 ihre gewöhnliche Kunstausstellung, die derjenigen seit dem Bestehen des Gesammtvereins, veranstalten, und zwar wird dieselbe

vom 15. April	bis zum 10. Mai	in Stuttgart,
„ 11. Mai	„ „ 5. Juni	„ Karlsruhe,
„ 6. Juni	„ „ 1. Juli	„ Freiburg,
„ 2. Juli	„ „ 27. Juli	„ Straßburg,
„ 28. Juli	„ „ 25. August	„ Mainz,
„ 26. August	„ „ 23. September	„ Darmstadt,
„ 24. September	„ „ 19. Oktober	„ Mannheim,

stattfinden.

Alle ausgezeichnete Künstler ohne Unterschied ihres Vaterlandes werden hiermach eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden und bereiten Arbeiten

baldigst und wo immer möglich vor dem 1. April 1849

hierher nach Stuttgart, oder wenn dieses ausnahmsweise nicht möglich sein sollte, an einen der im Turnus nachfolgenden Vereine unter Beachtung der in den Statuten des rheinischen Kunstvereins diesfalls enthaltenen, auch in den besondern Einladungen näher ausgeführten Bestimmungen einzusenden. Diese Einsendungen selbst werden in den nächsten Tagen an die verehrlichen Vorstände der bedeutenderen Kunstvereine mit der Bitte um deren möglichste Verbreitung versendet, auch von dem Secretariat des hiesigen Kunstvereins den Herren Künstlern auf Begehren abgefolgt werden.

Im Dezember 1848.

Im Namen des Rheinischen Kunstvereins:

der Kunstverein zu Stuttgart.

Lempp. Der Sekretär. **Bruunlin.**

Unter Mitwirkung von Dr. Ernst Förster in München und Dr. Franz Kugler in Berlin, und unter Verantwortlichkeit der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Digitized by Google